

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**La función social del arte en el teatro *Nuevos Horizontes* a  
partir del ideal anarquista**

**Autora:** Laura Helena Arraya Pareja

**Tutor:** Santiago Cevallos

**Quito, 2017**



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Laura Helena Arraya Pareja, autora de la tesis **La función social del teatro *Nuevos Horizontes*, a partir del ideal anarquista**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura Mención Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

## Resumen

La función social que desempeñó el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* en Bolivia demostró que las políticas culturales auto-gestionadas e independientes del Estado y la empresa privada son capaces de convocar a diferentes sectores sociales. El Conjunto, a través del trabajo artístico y cultural recorrió ciudades, pueblos y principalmente centros mineros tanto nacionales como internacionales con el propósito de interrelacionarse con diversos sectores sociales. La intención de *Nuevos Horizontes* fue llevar obras teatrales y talleres enfocados en diferentes expresiones artísticas a distintas regiones del país. Este trabajo tuvo como base los principios de la ideología ácrata y una propuesta fundamentada en lo que se denomina *Educación por el Arte*. La experiencia que sostuvo *Nuevos Horizontes* demostró que el arte es una forma de transmitir conocimientos y saberes desde una perspectiva intercultural.

## **Agradecimientos**

A la Universidad Andina Simón Bolívar y a Ecuador por acogerme de la mejor manera y apoyar mi desempeño académico y profesional.

A Santiago Cevallos por todas sus correcciones y aportes para el desarrollo de la tesis.

A María Eugenia Pareja por ser mi más grande apoyo, no sólo en esta tesis, sino en la vida.

A Julio Arraya por demostrarme que la búsqueda y la lucha por la libertad es una constante.

A María Luisa Soux por el apoyo significativo y revisión de la tesis.

A Gisela Derpic por apoyarme con todas las fuentes primarias que me permitieron desarrollar esta tesis.

A Diego Alanoca por todo el apoyo informático y estar pendiente del proceso.

## Tabla de contenido

Introducción.....	7
Capítulo primero.....	15
Liber Forti y <i>Nuevos Horizontes</i> .....	15
Capítulo segundo .....	22
Nuevos espectadores y actores .....	22
2.1 Los espectadores.....	24
2.2 Los actores.....	32
2.3 La incorporación de todos los sectores sociales. ....	37
2.4 La difusión.....	38
Capítulo tercero .....	43
El arte anarquista: Una propuesta cultural y educativa .....	43
3.1 El discurso anarquista de Nuevos Horizontes .....	43
3.2 La Función Social del Arte.....	51
3.3 La Educación por El Arte .....	55
3.4 El significado de libertad en el teatro de Nuevos Horizontes, el caso de la obra <i>La zorra y las uvas</i> .....	60
3.4.1 Melita: la mujer esclava.....	63
3.4.2 Cleía: la mujer libre .....	64
3.4.3. Xantos: Hombre libre. ....	65
3.4.4 Agnostos: Hombre extranjero.....	67
3.4.5 Esopo: Esclavo. ....	68
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	80
Anexos.....	86
Anexo Nro. 1. Cuadro 1: Primera y Segunda Gira.....	86

Anexo Nro. 2. Cuadro 2: Tercera Gira .....	87
Anexo Nro. 3. Cuadro 3: Cuarta y Quinta Gira.....	88
Anexo Nro. 4. Cuadro 4: Sexta y Séptima Gira .....	89
Anexo Nro. 5. Cuadro 5: Octava Gira .....	90
Anexo Nro. 6. Cuadro 6: Línea de tiempo sobre eventos importantes de Bolivia y <i>Nuevos Horizontes</i> . ....	91

### **Índice de Cuadros**

Cuadro 1: Primera y Segunda Gira.....	86
Cuadro 2: Tercera Gira.....	87
Cuadro 3: Cuarta y Quinta Gira.....	88
Cuadro 4: Sexta y Séptima Gira .....	89
Cuadro 5: Octava Gira.....	90
Cuadro 6: Línea de tiempo sobre eventos importantes de Bolivia y <i>Nuevos Horizontes</i> .....	91

## Introducción

La condición del arte y su papel dentro de la sociedad ha sido un tema tratado desde Platón hasta la actualidad. Es evidente que el arte es una elaboración de un sujeto o de un grupo que se encuentra en un determinado momento socio-cultural, y son ellos quienes responden al contexto en el que se desarrollan, ya sea para difundir los ideales del momento, como también cuestionarlos. El análisis de la función social del arte tomó mucha fuerza a partir de la escuela de Frankfurt con las teorías de Benjamín y Adorno, los cuales se cuestionaban acerca de la problemática artística y la reproductibilidad de la misma. Hasta la actualidad tomar en cuenta el rol que tiene el arte dentro de la sociedad es fundamental, pues comprender los productos artísticos que surgen a partir de las problemáticas y demandas sociales permiten entender las estructuras sociales existentes.

Es importante tener en cuenta que el arte es el medio por el cual se representan muchos sistemas sociales, culturales, políticos y económicos que no deben pasar desapercibidos. Es por ello que al arte no se lo debe ver solamente como un elemento de contemplación, sino como una representación simbólica de la sociedad. Teniendo en cuenta la importancia del arte dramático, la investigación se centra en el trabajo realizado por el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, quienes desarrollaron un proyecto cultural anarquista expresado en el trabajo teatral, que iba dirigido a diferentes sectores de Bolivia. De las características de este proyecto surge la pregunta de investigación: ¿cuál es la función social del arte en el teatro *Nuevos Horizontes* a partir del ideal anarquista?

Para responder a la pregunta de investigación en primer lugar se debe recuperar la historia del conjunto teatral más importante de Bolivia, el cual tuvo influencia en el contexto latinoamericano. En segundo lugar, se debe demostrar que el teatro es una expresión artística posible de desarrollarse en cualquier lugar y contexto, cumpliendo así una función social en el ámbito cultural. En tercer lugar, es sustancial demostrar cómo los ideales que sostienen los sujetos les permiten realizar un trabajo comprometido con los postulados ideológicos (siendo este el caso del anarquismo). Finalmente, el propósito es exponer la importancia del arte, independiente de las políticas de estado y las empresas privadas.

El trabajo de *Nuevos Horizontes* se dio a mediados del siglo XX, cuando las condiciones sociales y políticas dentro de Bolivia eran muy complejas, pues la guerra del

Chaco (1932-1935) había dejado consecuencias nefastas en lo económico, así como inestabilidad social y política. En 1946, cuando surge este proyecto artístico, Bolivia se caracterizaba como una nación cuya economía se basaba en la minería, especialmente en la explotación de estaño, wólfram, plomo y zinc cuyos principales yacimientos se encontraban en los departamentos de Oruro y Potosí. En estos espacios los mineros no tenían las condiciones adecuadas para trabajar y la expectativa de vida era de 35 años a causa de la silicosis<sup>1</sup>. Al mismo tiempo era un periodo de gran actividad política marcada por el fortalecimiento del sindicalismo minero bajo diferentes proyectos políticos como el nacionalismo, el comunismo y el anarcosindicalismo.

Para lograr un acercamiento teórico sobre la propuesta del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, se debe desarrollar un análisis de determinados planteamientos teóricos que fundamentan la tesis. Para realizar la presente investigación, Acerca de la función social del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, a partir del ideal anarquista, se tomaron diversas corrientes teóricas que permiten generar una reflexión sobre los alcances políticos, sociales y culturales que tuvo dicho Conjunto. En lo que se refiere a la función social del arte se tomaron en cuenta las propuestas teóricas de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Georg Lukács y John Dewey.

Walter Benjamin en su texto titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* señala que la obra de arte a partir de la reproductibilidad que sufre, pierde el aura que la caracteriza; es decir, la obra de arte pierde las características tradicionales de autenticidad, singularidad y perdurabilidad, lo que permite romper con los esquemas tradicionales de arte. Es a partir de este momento que la obra de arte “en lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.” (Benjamín 1989, 26). El fácil acceso que se tiene al arte, según Benjamin, permite a las masas tomar el arte como medio de emancipación.

Otro teórico contemporáneo a Walter Benjamín, Theodor Adorno, por el contrario, hace una crítica a la sobre estimación que le da Benjamín al arte dependiente de la tecnología. Desde la perspectiva de Adorno en todo momento “Lo decisivo de las obras de arte está en que, a partir de su estructura formal, ellas dicen algo respecto del contenido.” (Adorno 2004, 124), por lo que no importa el momento en el que se haya

---

<sup>1</sup> Enfermedad común en los mineros a causa de la aspiración de gases tóxicos que llegan a perforar los pulmones.



desarrollado una obra de arte, sino la enunciación social que está presente en la misma. Es decir, el arte siempre debe tener una relación con lo social, pero no de manera explícita, sino que debe guardar una distancia que permita reflexionar, ya que (en las palabras de Adorno) el arte es un *enigma*. Así señala que “aunque el carácter cognoscitivo del arte, su contenido de verdad, trasciende al conocimiento de la realidad, de lo existente, el arte llega a ser conocimiento social al capturar la esencia; no al hacerla hablar o al imitarla”. (Adorno 2004, 340). Desde la perspectiva de Adorno, el efecto social del arte contribuye a “la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos emanados desde las manifestaciones artísticas, que anclan en la conciencia y el espíritu del individuo.” (Adorno 2004, 340).

De la misma manera, John Dewey plantea que el arte debe generar en los sujetos una *experiencia artística*, es decir debe permitir a los sujetos pensar y reflexionar sobre la vida cotidiana y lo social, por lo que señala que “solo a partir de que la experiencia se concretaba en una obra, aquella se vuelve [sic] transmisible, comunicable y socialmente relevante” (Dewey 2008, 25-27). Esto demuestra una vez más que la función social que cumple el arte, no lo es sólo desde el ámbito político, sino que también debería conformarse en un elemento central de la vida cotidiana. Finalmente mantiene la posición de que el arte debe tener una constante relación con la realidad social.

Desde la perspectiva de Lukács, el arte se debía unir a los procesos históricos, sociales y políticos; sin embargo, planteaba “la autonomía del arte respecto a cualquier tentativa de confundirlo con la propaganda y la retórica” (G. Lukács 1965, 158) . Así se puede entender la función social del arte como “una gran potencia cultural, uno de los caminos a través del cual la vida cotidiana es susceptible de ser mejorada y transfigurada” (G. Lukács 1965, 145).

Para entender la función social del arte, de acuerdo con Lukács, también se debe tener en cuenta el lugar de los espectadores. Indica el autor “la función transformadora de carácter complejo, indirecto y mediador de amplio alcance, que favorecía el desarrollo de la autoconciencia y el crecimiento intelectual y moral del autor y los espectadores” (G. Lukács 1965, 82).

Acerca de las características de los espectadores y su lugar, MerySol León, con relación a su concepción señala que este “se encuentra en un desplazamiento continuo, en una acción personal y colectiva que también tiene sus matices, sus inflexiones, su

carácter.” (León 1999, 57). De esta manera es importante lo establecido por Bourriaud, para quien el espectador, dentro de la obra de arte, toma un papel fundamental, pues la obra debe llevarlo “a tomar conciencia del contexto en el que se encuentra” (Bourriaud 2013, 68). Es por ello que el espectador debe ser activo y comprometido, a diferencia de lo que se entiende como público, en tanto este se constituye en “una masa unitaria, (que) tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad “(Bourriaud 2013, 74).

La función social del arte que pretendía cumplir el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* responde a los ideales anarquistas, que se encontraban implícitamente expuestos por el Conjunto, se considera importante recurrir a las teorizaciones psicoanalíticas sobre el arte y la función de la palabra, pues ello permite la interpretación y análisis del discurso dentro de las obras de *Nuevos Horizontes*. Desde la perspectiva psicoanalítica el abordaje del arte considera como aspecto fundamental a la sublimación. Freud señala “solo en el arte sucede que un hombre devorado por deseos hace algo que se aproxima a una satisfacción y que, gracias a la ilusión artística, ese juego produce una acción sobre los afectos como si fuera real” (Kaufmann 1996, 458). El artista se dirige hacia un accionar creativo, que permite sostener la subjetividad irremediablemente incompleta. El sujeto no es unificado, pues la identidad es fallida y es a partir de ello que la sublimación permite al sujeto adaptarse al mundo social y hacer creaciones artísticas. Por lo tanto, “la sublimación se puede manifestar en la evolución cultural de las actividades psíquicas superiores (ciencia, arte, ideología),” (R. Rodríguez 2004, 20).

Otro aspecto de importancia para realizar el análisis e interpretación de las obras de arte, así como para el análisis del discurso es el significante el gran Otro, en tanto realidad discursiva entendida como el tesoro de significantes. También se posiciona como referencia del orden de lo simbólico. Desde ésta perspectiva, el teatro y la actividad artística utiliza como recurso fundamental a la palabra, recurre al tesoro de los significantes, explora los afectos a través de la mediación de un actor capaz de convertirse en un mensajero, vehiculizador de los afectos, los sentimientos y los intereses sociales.

Los anteriores planteamientos permiten entender la intención de *Nuevos Horizontes*, que se centró en buscar un grupo de espectadores que se sintieran identificados con las obras y las posiciones del Conjunto, y estos espectadores eran fundamentalmente los mineros, no sólo por ser el sector más importante en la economía

boliviana, sino también por su fuerza política y sindical. A partir de los boletines se puede evidenciar que el Conjunto consideraba a los mineros como un grupo de espectadores sustanciales por su grado de sensibilidad y compromiso.

Para comprender a estos “espectadores sustanciales” es fundamental ubicarlos dentro de sus propios espacios. Los mineros en Bolivia fueron la clase trabajadora más amplia a lo largo de toda la historia del país y a partir del siglo XX, se proletarizaron y se asentaron en campamentos mineros estables. Tal como señala Magdalena Cajías “El proletariado minero, a diferencia de los trabajadores mineros del periodo del auge de la plata, fue desvinculándose de sus actividades económicas anteriores, para dejar de ser trabajador estacional y convertirse en permanente. [...] y, por tanto, (se dio) la constitución de su identidad, a partir del auto reconocimiento de ser un sector fundamental para el desarrollo del país” (Cajías 2013, 189). A partir de la identidad de clase y auto reconocimiento que desarrollaron los mineros empezaron “a actuar colectivamente y a impulsar incipientes organizaciones gremiales para la conquista de sus reivindicaciones laborales.” (Cajías 2013, 189).

Estos sindicatos fomentaron en gran medida la cultura. A partir de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (F.S.M.T.B), exigían que se les diera actividades culturales con contenidos críticos que les permitieran desarrollar su intelecto, tal como señalan Gumucio y Cajías “no pedían filmes divertidos o adormecedores, querían buenas películas, inteligentes y que no desprecien a la humanidad.” (Gumucio y Cajías 1989, 168). Este tipo de exigencias por parte de los sindicatos obreros estuvieron enmarcadas por las influencias ideológicas de los partidos de izquierda. Las vertientes que mayor influencia tuvieron en los sindicatos fueron el socialismo y principalmente el anarcosindicalismo<sup>2</sup>.

Tal como señala Cajías (2005), el anarquismo compitió con el discurso obrero del nacionalismo revolucionario en la década de 1950 y, posteriormente con el del marxismo. *Nuevos Horizontes*, por su parte, tuvo relación con los sindicatos anarcosindicalistas,

---

<sup>2</sup> El anarcosindicalismo es una corriente ideológica que se lo va a entender como el concepto de autonomía o independencia de clase fundamental, ya que a través de él se resguarda la pureza de la clase obrera frente a intereses considerados extraños a los suyos. Por esa causa, los anarcosindicalistas insistieron ampliamente en la educación de los trabajadores, en reforzar sentimientos de orgullo de su condición de generador de riquezas y de eje de la producción industrial, así como en desarrollar una ética del trabajo que lo mejorara ante sí mismo y ante la colectividad (Woodcock 1979, 183).

puesto que algunos de sus miembros formaban parte de los mismos. Así, el sindicato “se constituyó en un instrumento revolucionario capaz de destruir al sistema y al estado capitalista y construir una sociedad libertaria.” (Cajías 2005, 20).

A pesar de la influencia de los postulados nacionalistas, a partir de la Revolución Nacional, el anarcosindicalismo marcó la identidad de los mineros, pues tanto “la COB como la FSTMB, en el periodo post-52, no asumieron explícitamente esa radical influencia anarquista en su seno y aunque plantearon que el “sindicalismo revolucionario”, cuyas bases anarcosindicalistas son evidentes, era su forma primordial de acción e, incluso, de su identidad y memoria histórica.” (Cajías 2005, 18).

*Nuevos Horizontes*, a partir de sus visitas a nuevas poblaciones y centros mineros y a su íntima relación con los mineros de cultura anarco sindicalista, generó no sólo una identidad sino también la transformación de su propio espacio social. La propuesta de *Nuevos Horizontes* respecto a crear nuevos espacios para el teatro, permite hacer un análisis del espacio liso y el espacio estriado planteados por Deleuze y Guattari. Ellos señalan que “el espacio liso y el espacio estriado, -el espacio nómada y el espacio sedentario,- el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza. (Deleuze y Guattari 2000, 483).

Un espacio estriado es entendido como un espacio cerrado, sedentario. El espacio liso es entendido como un espacio abierto, es decir un espacio nómada. Esto dentro de un análisis de la lógica social permite entender como la distribución lógica es la considerada adecuada dentro del plano de lo estriado, la cual está “desarrollada bajo parámetros que no pueden salir de los valores prefijados y ordena todo, mientras que lo liso es lo variable y continuamente desarrollado, sin embargo en algunos casos la distribución estadística de las alturas utilizadas *de hecho* será igual, tenderá a confundirse con un espacio liso” (Deleuze y Guattari 2000, 487). Es de esta manera que se debe entender que el espacio liso no es necesariamente un espacio de libertad. Sin embargo “en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios” (Deleuze y Guattari 2000, 506).

Un ejemplo de la construcción de espacios lisos es el de las respuestas dadas por los mineros frente al Nacionalismo Revolucionario. Este movimiento surgió luego de la Guerra del Chaco y el partido que lo sustentó, el Movimiento Nacionalista Revolucionario fue fortaleciéndose en la década de 1940, de tal forma que llegó a participar del poder

durante el gobierno de Gualberto Villarroel, muerto trágicamente en 1946, año del inicio de Nuevos Horizontes. A partir de 1952, cuando se dio la Revolución Nacional, a través del MNR y de una insurrección triunfante tanto para el sector obrero, campesino y popular, el partido en el poder se fue deformando y cobró nuevos matices. De acuerdo con Luis H Antezana, “En 1952, el pueblo toma el poder y vence a la oligarquía... años después, las contradicciones básicas subsisten aunque desplazadas” (Antezana 1988, 77). Esto hace que la idea de cambio termine anquilosada. De esta manera, el movimiento minero que en un principio había apoyado al MNR, terminó siendo su mayor opositor, precisamente por la forma como se fue construyendo en el mismo movimiento minero un espacio liso.

En este contexto está presente el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* con una propuesta cultural en la población minera de Tupiza enarbolando principios de corte anarquista, integrando a estudiantes, mineros y obreros. Ellos buscaron romper a través del teatro funciones clasistas, partidistas e institucionalistas.

En el primer capítulo se hará un recorrido histórico del Conjunto teatral por las diferentes regiones del país. Este capítulo pretende ejemplificar la forma de organización que tuvo el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* y las regiones mineras que visitaron durante las giras. Así también se hace referencia a las obras que los miembros del Conjunto decidieron representar.

El segundo capítulo aborda la importancia tanto de los espectadores, como de los actores. Este planteamiento pretende dar una relevancia a la posición del sujeto dentro del arte y sobre todo respecto a las artes escénicas. El espectador no es un sujeto vacío y pasivo, en tanto tiene una historia y una cultura que lo precede, por lo que es importante tomar en cuenta a quién se dirige la obra y el reflejo de las subjetividades de los mismos. En segundo lugar, se toma en cuenta a los actores, quienes en su mayoría eran jóvenes con alta sensibilidad y compromiso social. En tercer lugar, se observan los miembros que componían *Nuevos Horizontes*, que era una serie de personas que no necesariamente se encontraban vinculadas al teatro. Entre ellos estaban personas que trabajaban tras bambalinas, los responsables en la imprenta y personas completamente externas que coadyuvaban en algunas obras.

Finalmente, el tercer capítulo hace un recorrido por los discursos que tenía *Nuevos Horizontes*, pues más allá de lo explícito dentro de sus boletines y revistas se pueden

encontrar discursos enmarcados implícitamente en principios ácratas. Este capítulo cuenta con cuatro subcapítulos. El primer subcapítulo hace referencia al ideal anarquista y a los movimientos sindicales obreros de los cuales eran parte algunos de los miembros del Conjunto. El segundo subcapítulo hace referencia a la función social del arte y la importancia que tiene para los miembros del Conjunto. En el tercer subcapítulo se aborda la propuesta que tuvieron los miembros de *Nuevos Horizontes* acerca de la educación por el arte, lo cual se convierte en una propuesta de trabajo cultural que se materializa. Finalmente se realiza un análisis del discurso desde la teoría psicoanalítica lacaniana sobre la obra titulada *La Zorra y las Uvas* de Ghuillerme Figueredo; con este abordaje se pretende entender la importancia del discurso social que manejaba *Nuevos Horizontes*, así como visibilizar un discurso latente acerca de la libertad en sus diferentes concepciones y significaciones.

## Capítulo primero

### **Líber Forti y *Nuevos Horizontes***

El Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* tuvo su origen en la población minera de Tupiza, ubicada al sur de Potosí. A fines de 1945, el equipo deportivo *The Strongest* mediante su sección de arte y cultura realizó una presentación teatral en esta población. Allí llegó Líber Forti, un argentino anarquista, que como todo linyera<sup>3</sup> pasó por Tupiza en 1946, para continuar su viaje hacia la Argentina, cuando apenas tenía veintisiete años de edad. Él se había dedicado al teatro desde muy joven por lo que quedó impresionado al ver que en un pueblo, que en ese momento no tenía más de ocho mil habitantes, un club deportivo llamado *The Strongest* promocionaba una obra de teatro.

Líber Forti señala que le causó demasiada extrañeza que un equipo de fútbol se dedicara a presentar obras de teatro por lo que dice: “Al pasar por la calle veo que hay un letrero que dice: Hoy función de teatro: “Con las alas rotas” de Emilio Berisso, que daba [sic] la sección Arte y Cultura del Club *The Strongest*, de fútbol. Me causó extrañeza ¡era raro para mí que un club de fútbol estuviese dando pues obras de teatro! Entonces... esa misma tarde tomé contacto con la gente de la sección Arte y Cultura, con José María Cortés. Fui a ver las dos obras y me invitaron a que dirija” (Derpic, En libertad 2015, 136). Fue a partir de ese momento que Liber Forti decidió quedarse en Tupiza, para dirigir el trabajo teatral del Club *The Strongest*, con el cual realizaron otras presentaciones.

“Los integrantes de esta sección de arte y cultura del equipo deportivo eran: Líber Forti, Cesar Sivila, los tres hermanos Barrientos, Alipio Medinaceli, José García, José María Cortez, Antonio Toro, Enrique Aramayo entre otros jóvenes quienes presentaron las obras: “*Con Alas Rotas, Los hijos artificiales, La Carcajada, El Hijo del Destino y La Madre.*” (Salazar 2002, 66). Todas estas obras contaron con el apoyo de Forti, quien según Marta Salazar anteriormente había trabajado como apuntador del centro Filo dramático de Tucumán

---

<sup>3</sup> Linyera es un término utilizado para nombrar a personas que recorren el mundo con pocos recursos económicos, generalmente sobre los vagones de trenes de carga y duermen en espacios públicos.

(Argentina), realizó un curso de actuación en la *Universidad Popular*, trabajó en el Conjunto Teatral de *Arte y Cultura* de Buenos Aires, para luego dirigir el Conjunto Teatral *Florencio Sánchez* en la población de San Juan (Argentina). Además de que siempre mantuvo una estrecha relación con el grupo de la Federación Obrera Regional Argentina (FORA) de línea anarquista.

La constante actividad teatral que existía en Tupiza fue el motivo por el que Liber Forti decidió quedarse ahí por los siguientes dieciocho años. Forti dedicó su vida al teatro y al trabajo sindical con los obreros-mineros, pues consideraba que los mineros eran la fuerza económica y social más importante del país. Después de 1964, cuando *Nuevos Horizontes* se fue de Tupiza, él se dedicó a ser asesor cultural de la Central Obrera Boliviana (COB), posteriormente armó talleres para los encargados de teatro en Bolivia y finalmente se dedicó a publicar nuevas ediciones de la revista *teatro*, posteriores a las presentadas por *Nuevos Horizontes* en Tupiza.

Forti, junto a algunos de los integrantes de la sección cultural del equipo *The Strongest*, entre los que se encontraban Alipio Medinaceli, José María Cortez y Oscar del Carpio, decidieron crear un conjunto teatral independiente. Ellos proponían un teatro con una visión obrera y social, por lo que fundaron el Conjunto Teatral *Nuevos Horizontes*, el 1° de mayo de 1946. Este nuevo Conjunto contaba con el apoyo y la confianza del director y el plantel docente del Colegio Suipacha. La primera obra presentada por ellos fue de Rodolfo Gonzales Pacheco titulada *Hermano Lobo*, la cual hace una crítica social a las diferencias ideológicas que existen en una misma familia. A esta obra le siguieron varias otras que se presentaron de manera casi simultánea en el teatro del colegio Suipacha, en el teatro Municipal Suipacha de Tupiza y en distintas regiones del país, entre las cuales se encontraban ciudades, pueblos y centros mineros.

Entre los años de 1947-1954, el grupo teatral afianzó su actividad artística en la población de Tupiza; realizaba presentaciones a favor de los niños, para que estos tuvieran material escolar y al mismo tiempo contaran con zapatos para su uso diario. Sus miembros también consiguieron manejar la librería *Renacimiento*<sup>4</sup>, donde se vendían libros de corte

---

<sup>4</sup> Esta librería perteneció anteriormente al padre de Liber Forti.



literario, social y político, además de las revistas y los boletines del Conjunto. Junto a esta librería se encontraba la imprenta *Renacimiento* y el taller *La Caverna* donde se fabricaban los recursos e implementos necesarios para las representaciones de las obras teatrales. Estos tres elementos hicieron posible que el Conjunto pudiera financiar su trabajo y las giras, sin depender de ninguna institución.

Las llamadas *Giras* a través del territorio nacional comenzaron a partir de 1950; en ellas llevaron sus representaciones artísticas de corte social a distintos lugares del país. El objetivo de *Nuevos Horizontes* al realizar estas giras era llevar el teatro a los lugares más recónditos del territorio. Dentro de su ruta el conjunto teatral visitaba las minas de cada población. Es en estos lugares de los Andes, con una tierra hostil y fría, en las montañas de nieves eternas, donde se hallaba el público más importante para el Conjunto. A partir de la relevancia que le dio *Nuevos Horizontes* al trabajo minero resignificó el espacio de las minas como un escenario que debía ser intervenido para crear conciencia de su realidad social.

Es por ello que se considera el planteamiento de Deleuze y Guattari en tanto se entiende a la mina como un espacio estriado por el tipo de conformación en la que se encontraba dispuesta, donde todo el espacio era pre establecido bajo una demarcación de límites concretos que eran impuestos en un primer momento por las empresas privadas y posteriormente por la Confederación de Mineros de Bolivia (COMIBOL). Los centros mineros, al ser un espacio estriado no tenían relación con lo que se denominara el espacio liso, es decir las poblaciones externas. A partir de la intervención artística del Conjunto se pretendió alisar<sup>5</sup> estos espacios, ya que permitieron abrir el campo relacional tanto entre los centros mineros, como con diferentes pueblos y ciudades.

*Nuevos Horizontes* coordinaba sus presentaciones con los sindicatos y los dirigentes mineros, lo que hacía posible que cuenten con su apoyo para la logística. Muchas veces los

---

<sup>5</sup> Un espacio estriado es entendido como un espacio cerrado, sedentario. El espacio liso es un espacio abierto, es decir un espacio nómada. A partir de ejemplificaciones de Deleuze y Guattari se comprenden las lógicas del uso del espacio y como este se vuelve importante para el capitalismo, el estado y su ejercicio de poder (Deleuze y Guattari 2000).

Esto se puede entender en la lógica social como la necesidad de que dentro del espacio estriado todo esté perfectamente diseñado y siga el modelo que se ha planteado sin salirse de los bordes ya establecidos, como por ejemplo la idealización de la demarcación de una ciudad o mina. Mientras que el espacio liso permite la propia demarcación de lo que uno desea recorrer sin necesidad de un pre establecimiento, lo cual genera un conflicto en la necesidad del orden que tiene el estado para poder controlar a los sujetos.

integrantes del Conjunto eran llevados en camiones de las empresas o sindicatos, desde la estación al centro minero y viceversa. También los sindicatos les proporcionaban alimentación, alojamiento y ayuda en la construcción de escenarios en la plaza o en el cine de la población minera. Tal como ejemplifica Lupe Cajías al comentar sobre una de las giras: “Desde Atocha los mineros llevan a los actores hasta Telamayu donde actuaron con el apoyo del Sindicato de trabajadores mineros y de radio Telamayu, dieron ‘La zorra y las Uvas’ con gran recibimiento” (Cajías 2007, 73). En estos recorridos algunas veces se generaban conflictos con los propietarios de las minas o los representantes estatales, porque cuestionaban a través de sus obras a la ideología imperante de entonces.

El teatro *Nuevos Horizontes* ponía de manifiesto la realidad minera, lo que molestaba a los dueños de las minas quienes buscaban minimizar e incluso velar la explotación de la que eran víctimas los mineros. Eran espacios estriados, controlados por las autoridades que no querían la proximidad del grupo, a pesar de la petición que hacían los propios obreros y la buena recepción que existía en los lugares donde se presentaban. Al respecto Lupe Cajías menciona que en el “Distrito minero Animas; también dieron ‘La zorra y las Uvas’ y contaron con un cálido contacto. Los mineros que suben desde el nivel 500 de la mina cansados y que tanta gente los cree ineptos para la comprensión artística, demostraron ser un gran público” (Cajías 2007, 73). Así también el “Distrito Siete Suyos; con el mismo apoyo y el sentimiento de tener los mejores públicos (...) casi como en misa, se creaba una atmosfera sagrada” (Cajías 2007, 73). La intervención en este espacio llevó a los miembros del Conjunto a confrontarse con la realidad de empobrecimiento, abandono y muerte a edades tempranas del sector más importante para la economía de Bolivia.

De las ocho giras que se realizaron, la primera fue en la población de Uyuni, para luego seguir su trayecto a las minas cercanas de Quechisla, Chorolque, Chocaya, Guadalupe, entre otras. Los artistas llevaron la obra *Hermano Lobo*, que fue aclamada por los empleados de la línea ferroviaria en Uyuni y los trabajadores mineros. También presentaron las obras: *Bendita Seas*, *El Hombre que yo mate* y *Las Campanas*, todas ellas con un recibimiento exitoso. La segunda gira, que sucedió de manera inmediata, fue hacia la ciudad de La Paz, donde presentaron *Hermano Lobo* en el anfiteatro del colegio Anglo Americano. (Ver Anexo 1)

El 17 de agosto de 1956 se marca un hito en la historia de *Nuevos Horizontes*, debido a que se estrenó en el teatro Suipacha de Tupiza la obra titulada *La Zorra y las Uvas*<sup>6</sup> del brasileño Guilherme Figueiredo. Ella se constituyó en la obra estrella y fue la que tuvo más presentaciones. Esta fue puesta en escena por primera vez en su tercera gira, con destino a la ciudad de Potosí a fines de agosto de 1956, y al poco tiempo sería representada en el teatro municipal de la ciudad de Oruro en septiembre del mismo año. Poco tiempo después llevarían la obra de Figueiredo a la población argentina de La Quiaca. (Ver anexo 2)

El 24 de julio de 1957, el conjunto teatral estrenó en Tupiza la obra de Arthur Miller: *Todos son mis hijos*, misma que narra la historia de dos hombres de negocios que se ven enfrentados y presionados por lo que se espera de ellos en una sociedad burguesa. Al poco tiempo, el 28 de julio, los actores partieron hacia su cuarta gira con destino a la población tarijeña de Yacuiba y posteriormente pasaron a las ciudades de Tarija, Sucre y Camiri, donde presentaron las obras de Miller y Figueiredo. La quinta gira de *Nuevos Horizontes* tuvo lugar a finales de 1957. En esta gira el conjunto teatral se dirigió hacia Antofagasta, pasando por las poblaciones de Calama y Chuquicamata (todas en territorio chileno). (Ver anexo 3)

La sexta y séptima gira fueron casi simultáneas. La sexta gira se inició en Tupiza en 1958, en ella pasaron por varias poblaciones, ciudades y distritos mineros, siendo recurrentes las localidades de: Quechisla, Siete Suyos, Animas, Santa Ana, así como las ciudades de Sucre, Cochabamba, Potosí. También se presentaron en los departamentos de Cochabamba y Santa Cruz.

La Séptima gira se inició en 1958, partieron desde Tupiza hacia Potosí donde recibieron apoyo de la Federación Universitaria Local de la Universidad *Tomas Frías*, en cuyo teatro presentaron la obra *La Zorra y las Uvas* junto a las obras tituladas *Centro Foward*, *Murió el amanecer* y *El zoológico de Cristal*. También se presentaron en el Hospital Daniel Bracamonte de Potosí y en el sindicato de metalurgia. Los mineros de Potosí consiguieron el apoyo de la radio *Sumaj Orko* que prestó sus instalaciones y equipos a los artistas y a su vez transmitieron por radio esta obra a toda la región. Posteriormente se dirigieron a Sucre donde

---

<sup>6</sup> Se hace un análisis del discurso de esta obra en el tercer capítulo.

lograron presentar *La Zorra y las Uvas* en el teatro de la Universidad San Francisco Xavier y en el teatro municipal de la misma ciudad. En estas dos giras se presentaron en trece distintos lugares para realizar más de cuarenta representaciones escénicas. (Ver anexo 4).

La octava y última gira se dio el año de 1960, donde recorrieron los campamentos mineros de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL): Atocha, Telamayu, Ánimas, Siete Suyos, Quechisla, Santa Barbará, Sala–Sala, Chorolque, Tatasi, Huanuni, entre otros centros y distritos mineros cercanos a los mencionados. De la misma forma se presentaron en las poblaciones y las ciudades de Camargo, Potosí, Sucre, Oruro, Cochabamba y Santa Cruz. (Ver anexo 5)

Por otra parte, desde 1956 *Nuevos Horizontes* contó con la prensa a pedal de la imprenta *Renacimiento*. Allí realizaron las publicaciones del Boletín, donde escribían sus relatos acerca de las giras y presentaciones, mecanografiaban críticas y noticias, así como también informaban sobre el arte y la cultura a nivel mundial. También publicaron la revista *Teatro*, que era una fuente de información y educación sobre las artes escénicas y la realidad del teatro boliviano y mundial.

Todo ello perduró hasta el final de la octava gira, que tuvo lugar en el primer semestre de 1960. A pesar de tener preparada la novena gira, esta nunca se realizó por motivos personales y políticos de los integrantes de *Nuevos Horizontes*. En la publicación N° 12 de la Revista *Teatro*, se lee la despedida del Conjunto bajo la siguiente expresión: “Nos vamos sin llevarnos nada, ni siquiera este sabor amargo y áspero de no haber sido sentidos ni comprendidos” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1961). De esta manera en 1960 se disolvió el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*.

A pesar de que muchos de los integrantes eligieron rumbos distintos, a finales de la década de 1990, los miembros de *Nuevos Horizontes* que aún vivían se reencontraron para retomar el accionar del conjunto teatral. Este encuentro convocó a quienes eran parte de *Nuevos Horizontes*, así como a nuevas generaciones de artistas que estaban comprometidos con el trabajo que desarrolló el Conjunto. En este encuentro se reunieron los integrantes del conjunto teatral para la reapertura de los anfiteatros del colegio nacional *Suipacha* y del teatro Municipal *Suipacha*. En estos escenarios se presentan las mismas obras hasta hoy y, desde

2012 se realiza anualmente en Tupiza el festival de Teatro *Líber Forti* como un homenaje al joven que reunió a un grupo de idealistas (Aguilar 2012).

Además, es importante mencionar que *Nuevos Horizontes* tuvo relación con muchos conjuntos teatrales contemporáneos alrededor de América Latina, como por ejemplo, con los grupos de Augusto Boal.<sup>7</sup> Por otra parte, después de la desintegración del Conjunto se escribieron 14 números de la revista *Teatro* y Liber Forti continuó con el trabajo teatral en la ciudad de Cochabamba y otros lugares del país. Uno de los legados más importantes fue el actual teatro Los Andes, cuyo fundador y ex director César Brie fue alumno de Liber Forti. El teatro Los Andes en el mes de Febrero de 2017 cumplió 25 años de existencia y vigencia en el país.

---

<sup>7</sup> Liber Forti conoció a Augusto Boal durante su exilio en el Congreso Latinoamericano de Teatro en Ecuador en el año 1972. Boal “Captó lo maravilloso del trabajo de Nuevos Horizontes, reflejado en las anécdotas de aquellas giras por tantos lugares de Bolivia” (Derpic 2015, 157).

## Capítulo segundo

### Nuevos espectadores y actores

El teatro es un arte que necesita de una presencia constante de actores y espectadores, los cuales están en permanente interacción. Para que pueda darse una obra teatral los actores requieren la presencia de los espectadores y viceversa. Ambos componentes traen consigo una historia, una cultura, un lenguaje y subjetividades que se activan a lo largo de la puesta en escena. Es por ello que trabajar el rol que tenían tanto actores como espectadores dentro de las obras de *Nuevos Horizontes* permite evidenciar el posicionamiento del ideal que algunos miembros del Conjunto manifestaban ante el mundo y la forma en la que entendían la realidad en cuanto a la construcción política y cultural del anarquismo. Este capítulo va dirigido a comprender cómo, a partir de la fundación de *Nuevos Horizontes*, el teatro en Bolivia cobró una nueva perspectiva acerca de la función social teatral que convocaba e integraba al pueblo.

En un breve recorrido histórico se constató que, a lo largo del periodo de consolidación de la república, en el siglo XIX, el teatro en Bolivia era muy escaso y dirigido exclusivamente a las élites del país. Era considerado un elemento de diversión, que se presentaba en las principales urbes de la nación. Los artistas, quienes en su mayoría eran extranjeros, viajaban seguidos “por los burros e indios que llevaban el vestuario, el maquillaje, etc. revivían el espíritu de la antigua comedia del arte. En La Paz, eran no solamente bien pagados en libras esterlinas, sino también recibidos con júbilo, festejos y toda clase de atenciones" (Soria 1980, 43). Esto demuestra la significación y el nivel de importancia que la sociedad boliviana le daba al teatro. Sin embargo, las pocas personas que podían acceder a las obras teatrales en ese momento lo veían solamente como un acto de entretenimiento.

En el siglo XX, en las décadas de 1920 y 1930, el teatro boliviano comienza a construir representaciones más cercanas a las problemáticas sociales, sobre todo en relación

con el drama existente entre los diferentes estratos sociales tan rígidamente estamentales en Bolivia; además, se construyen una serie de representaciones de dramas históricos sobre la independencia, que pretendían reforzar la idea de nación, a partir de vanagloriar a los “héroes” de la independencia. En esa época “se forma una pléyade de intelectuales preocupados por el cultivo de las artes” (Muñoz 2016, 183), quienes dan lugar al primer festival de teatro en 1922. Este tipo de representaciones teatrales son consideradas el origen del teatro criollo en Bolivia, que tendrá presencia a lo largo de todo el siglo XX. Este grupo de intelectuales creó dramas con solemnidad en sus actos y trabajó escasamente la comedia.

Durante la guerra del Chaco el teatro quedó casi paralizado, pues se suponía que se debían tratar otros temas de urgencia política y militar, por lo que casi todo tipo de representaciones artísticas<sup>8</sup> quedaron completamente relegadas. Sin embargo, después de la guerra las escasas obras de teatro que se presentaban en las ciudades empezaron a representar las vivencias en el frente de batalla. En 1943, un grupo de aficionados al teatro, donde se encontraba Raúl Salmón<sup>9</sup>, recrea obras centradas en los vicios de la sociedad, las cuales daban moralejas para combatir dichos problemas sociales. Este movimiento teatral fue denominado como *teatro social*, sin embargo muchos consideraron que “el precio que se pagó fue la vulgarización del arte. Estas piezas expositoras de taras sociales son dramones y melodramas efectistas, poblados de personajes unidimensionales que sirven como marionetas para los propósitos didácticos del autor” (Muñoz 2016, 187), por lo que podría decirse que hasta ese momento en Bolivia existió un trabajo teatral superfluo y melodramático. Tampoco se observarían propósitos claramente demarcados, sino que se vería al teatro como una afición, que en la mayoría de los casos sólo divertía al público de las principales urbes del país.

Es en ese contexto que, en 1946, en el pueblo de Tupiza, se funda el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*. En esta propuesta tanto actores como espectadores son sujetos importantes que revelan el cambio de rumbo que dio este Conjunto al teatro boliviano. Las

---

<sup>8</sup> Excepto la pintura, que se realizó en el campo de batalla. Esto se da porque los organismos de inteligencia y comunicación encargaron a varios pintores nacionales la tarea de registros plásticos y visuales del conflicto (Pentamallani 2008).

<sup>9</sup> Famoso dramaturgo boliviano durante el siglo XX, que realiza obras de teatro social.

obras de teatro empezaron a presentarse en todas las regiones de Bolivia, por lo que surgieron nuevos tipos de espectadores.

## 2.1 Los espectadores

Una de las características más importantes del proyecto artístico de Nuevos Horizontes fue el de transformar al público, que había sido la contraparte de los actores en el teatro boliviano anterior, en espectador. De acuerdo con Bourriaud (2013), la diferencia entre público y espectador es que el primero es pasivo, no ofrece resistencia ni cuestiona los mensajes que propone la obra de arte que es para él únicamente una actividad distractiva, mientras que en el segundo el arte desarrolla una función transformadora que favorece el desarrollo de la autoconciencia y el crecimiento intelectual, es decir, se establece una dinámica interactiva.

Abordar desde estos conceptos la importancia que tuvieron los espectadores para *Nuevos Horizontes* conlleva a una reflexión acerca de la relevancia que le daba el Conjunto a la población en general, sin establecer ninguna diferencia social. Esta perspectiva de incorporación de todos los sectores sociales corresponde al ideal anarquista donde se entiende que cada sujeto es parte fundamental de la sociedad<sup>10</sup>. El hecho de trasladar el teatro a toda la población cumple una función social relevante, porque brinda la posibilidad de generar espacios públicos culturales y artísticos, que permitían llevar una educación a través del arte<sup>11</sup>.

Desde esta perspectiva, *Nuevos Horizontes* sí consiguió tener un grupo de espectadores, que se identificaban con la propuesta social y política que tenía el Conjunto, sobre todo en Tupiza y en las minas, donde valoraban y reconocían su trabajo, tal como resalta el periódico *Oasis* “los jóvenes actores bolivianos procedentes de una ciudad minera, con similitudes a nuestra vida de campamento dejaron en descubierto cuanto puede hacerse con entusiasmo, ideología y dedicación y a través de la escena, para entregar al público

---

<sup>10</sup> Este pensamiento anarquista puede contrarrestarse con el concepto de público planteado por Bourriaud, sobre “la idea de una masa unitaria que tiene más que ver con una estética fascista, que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad (Bourriaud 2013,75).

<sup>11</sup> La propuesta acerca de la educación por el arte se trabaja en el capítulo tres.



mensajes de profundo contenido cultural y educativo.” (Oasis Chuquicamata 1958). Esto demuestra como los espectadores identifican la propuesta ideológica, política y social del Conjunto, por lo que el contenido de las obras no pasaba desapercibido.

A pesar de ello, también se puede advertir que en muchas otras de sus presentaciones lo que existía era un público que se interesaba en el trabajo técnico del Conjunto, dejando de lado el contenido político e ideológico, tal como lo expresaba Teresa Cevallos en 1956: “Merece felicitación la combinación y acierto del efecto de luces que se deja notar bien claro en la obra “El centro forward murió al amanecer” igualmente en las demás. Por otra parte el decorado se notó estar de acuerdo con la época de la representación” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 2).

Para el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* los espectadores eran de vital importancia dentro de su labor. En su filosofía ácrata cada obra que se presentaba debía ser perfectamente realizada, sin importar el lugar o la cantidad de espectadores que existieran. El Conjunto tenía como principio incluir a todos quienes quisieran ser parte del arte escénico; así, dentro de sus recorridos existieron diferentes grupos de espectadores, en distintos espacios nacionales e internacionales.

Uno de los grupos de espectadores más importantes fue el de los obreros-mineros. Si bien la intención era llegar a todos los sectores, el Conjunto priorizó llevar sus presentaciones a los centros mineros logrando abrir verdaderos espacios de participación teatral. Liber Forti, quien fue considerado el director del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, planteaba que “las obras debían llegar a todos los centros mineros con la misma exactitud y trabajo que se presentaban en los grandes teatros del mundo, pues para todos el arte debía ser representado de la misma manera y con la misma pasión” (Derpic 2016).

La percepción que tenían los miembros del Conjunto sobre los mineros era que, a pesar de que su trabajo había sido fundamental para el desarrollo del país desde la época colonial, seguían siendo explotados y no se les daba el reconocimiento merecido. Frente a esta condición *Nuevos Horizontes* tenía la intención de sensibilizar a los mineros acerca de las condiciones sociales y económicas que vivían, además de cuestionarlos acerca de la

constante explotación que sufrían hasta 1952 por parte de los barones<sup>12</sup> del estaño, y posteriormente por el mismo Estado boliviano a través de la COMIBOL.

Según los miembros del Conjunto, el objetivo principal de sus obras era remover la capacidad de sensibilizarse, pues ellos consideraban que esta era una de las funciones sociales que debía tener el teatro. Sin embargo, no sólo se buscaba sensibilizar, mostrar otras realidades y pensamientos del mundo a los mineros, sino que ellos también buscaban, a partir de la convivencia y el conocimiento de las formas de vida de los obreros, sensibilizarse a sí mismos. El Conjunto vio a los mineros como un grupo de espectadores que reunían las condiciones para asimilar los mensajes que las obras les proponían. Al respecto ellos indican que: “los obreros de las minas son los que más profundamente captan el mensaje renovador y constructivo del teatro, esos trabajadores tienen una sensibilidad empapada de una fuerte tradición hecha de dolor y de sangre, de ahí que captan los matices más sutiles de la pieza de Prestley”<sup>13</sup> (Cajías 2007, 80).

Desde la perspectiva de *Nuevos Horizontes*, la condición histórica de explotación que sufrían los mineros hacía que los contenidos de las obras teatrales los cuestionaran y sensibilizaran frente a las injusticias que vivían; por ello, las presentaciones teatrales serían recibidas con gran aceptación, ya que las obras trataban temas referidos a la libertad o el abuso de las personas adineradas hacia sus trabajadores (como era el caso de la pieza de Prestley).

El concepto de espectador dado a los mineros puede ser reforzado por la siguiente experiencia. Como las temáticas expuestas por el Conjunto podían parecer incómodas para quienes controlaban las minas, ellos decidieron sabotear las presentaciones (Derpic, 2016); sin embargo, frente a ello, los mineros como espectadores no permitieron el sabotaje. Forti relata el suceso de la siguiente manera: “Estamos en la gira, Telamayu creo que fue, el salón lleno comienza la función y hay un problema, se apaga la luz, se corta... y yo estoy ahí y veo que las luces de los cascos están prendidas, entonces digo: Sigán, sigán, no paren. Y la cosa

---

<sup>12</sup> Se denomina barones del estaño a una élite de empresarios mineros en el siglo XX.

<sup>13</sup> Prestley fue un literato y dramaturgo, el cual entre sus obras tiene las “llamadas "piezas sobre el tiempo" “Esquina peligrosa” (1932); “Yo estuve antes aquí” (1937); “El tiempo y los Conway”, (1937) y “Ha llegado un inspector”, (1946), los cuales encaran distintos aspectos de esta problemática, como el fenómeno del llamado *déja vu*, la irreversibilidad del tiempo, la anticipación en el tiempo a un suceso, etc” (Conteris 2016).

sigue, las luces de los cascos se mueven según los mineros mueven sus cabezas hacia los puntos de atención” (Derpic 2015). Este hecho muestra no solo el afecto que tenían los mineros hacia el Conjunto, (cuyo relato fue incluido por Augusto Boal en *La estética del oprimido*) sino también un tipo de relación de solidaridad entre artistas y espectadores que respondía a los ideales anarquistas.

El acto de solidaridad mencionado anteriormente, por parte de los mineros hacia el Conjunto demostró que era posible conmover, sensibilizar y satisfacer a los grupos mineros a través del arte, hecho que hizo que estos se comprometieran profundamente con el trabajo teatral. Así, en el boletín 16 publicaron el artículo llamado “El arte debe llegar al trabajador minero”, se escribe:

[...] tratándose de llevar a los trabajadores, que desde oscuros socavones, hacen posible nuestra obra, un espectáculo teatral que sea portador, a la vez que de nuestro afán de divulgación y contacto artístico cultural, de nuestros íntimos deseos promovidos por sentimientos fraternales para compartir con ellos lo que de noble intención poseemos y lo que en promisoros sueños abrigamos (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1958, 1).

La relación fraternal que se dio entre los miembros de *Nuevos Horizontes* y los mineros hizo que ambos se sintieran comprometidos con el trabajo artístico y crítico. El interés por el teatro fue creciendo, ya que antes de ello en los centros mineros, el único acceso recreativo que tenían eran las novelas mexicanas y las películas estadounidenses, las mismas que reproducían discursos hegemónicos capitalistas<sup>14</sup>.

*Nuevos Horizontes* buscaba que los mineros llegaran a comprender el arte mucho más allá de los discursos implantados por toda la actividad comercial de entonces, la reflexión de cada obrero, no solamente a partir de lo cognitivo, sino también desde el plano emocional y subjetivo. De esta manera, la obra permitiría a los espectadores identificarse con las significaciones que el artista representaba a través de la obra. La posición que asumiría el espectador frente a la obra y lo que el artista intentaba representar demostrarían la existencia

---

<sup>14</sup> La hegemonía se puede entender como la imposición de un “único lugar de producción de historias, geografías y destinos” (Williams 2002, 11) signada por la cultura dominante. En este caso, las novelas y películas reproducían las relaciones de poder imperantes dando a los mineros un mensaje subliminal de simplificación y sometimiento, donde no se reconocía la diferencia, por lo tanto no se visibilizaban los antagonismos sociales.

de dos polos que conforman el acto teatral y su representación, y donde ambos encuentran grados de compenetración y afinidad.

La relación establecida entre los actores y los espectadores demostró, en el caso que estudiamos, que las expectativas y el apoyo eran mutuos. Los mineros acudían a las obras del Conjunto en sus tiempos libres, también los ayudaban a montar la escenografía y realizaban trabajos de utilería en forma de apoyo. Así llegaron a ver a este Conjunto como parte de sí mismos, en parte por el hecho de que muchos de los miembros de *Nuevos Horizontes* eran parte del sindicato minero llamado *Trabajadores del Arte*.

El sindicato *Trabajadores del Arte* se encontraba situado al sur del país en las minas de los alrededores del pueblo de Tupiza. Es importante resaltar que este era un sindicato de obreros-mineros, que adoptaron el nombre por la relevancia que le daban al arte y la estrecha relación que tenían con *Nuevos Horizontes*. En la columna que tenían los miembros del sindicato en los boletines de *Nuevos Horizontes*, con el fin de difundir los conflictos y logros mineros, manifestaban: “El sindicato de Trabajadores del Arte, al hacer uso de estas columnas, se complace en saludar fraternalmente al Conjunto Nuevos Horizontes, cuyos miembros lo son también del sindicato, por la feliz idea de contar con un órgano informativo, y al mismo tiempo agradecer el espacio amable que se nos brinda en él, para mantener informada a la opinión pública de nuestra gestión [...]” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). El nombre del sindicato *Trabajadores del Arte* es una muestra de la influencia que tuvo el Conjunto al reivindicar el arte en los sectores obreros, que se encontraban muy vinculados, a su vez, al anarquismo; de esta manera, estos dos elementos, el arte y el anarquismo fueron elementos de vital importancia dentro de sus actividades y pliegos petitorios.

Desde la perspectiva anarcosindicalista,<sup>15</sup> el sindicato era un espacio contestatario al poder estatal. La organización sindical suponía un orden donde ningún miembro ejercía poder sobre otro. A partir de esta ideología, los sindicatos estuvieron presentes en las luchas populares oponiéndose a políticas homogeneizantes que se encontraran contra los intereses de los grupos subalternos; además, buscaron romper los cánones de control del espacio

---

<sup>15</sup> El análisis de la propuesta anarcosindicalista se realiza en el capítulo tres.

cultural hegemónico. Por tal motivo, los sindicatos mineros anarquistas entablaron una profunda relación con *Nuevos Horizontes*.

De acuerdo con Magdalena Cajías (2001), en el mundo minero de los campamentos, la ideología anarquista y anarcosindicalista fueron fundamentales, no sólo en la reproducción de los propios principios ideológicos, sino sobre todo como parte de una cultura sindical en la cual se mantuvieron elementos organizativos propios del anarquismo. Bajo la autodenominación de “Sindicalismo revolucionario”, los mineros siguieron varios principios ideológicos y formas de organización de carácter anarcosindicalista, entre los que se puede citar, desde la ideología, la existencia de una voluntad de poder que no es precisamente una “dictadura del proletariado” sino un poder que se ejerce en la sociedad y contra el Estado; y desde la organización y la acción, principios como una amplia participación de las bases en la toma de decisiones, que se tradujo en el asambleísmo, y la independencia de clase, que se refiere a la necesidad de preservar la autonomía de sus organizaciones frente a los partidos políticos, a los gobiernos y al Estado. (Cajías 2001)

La cercanía ideológica y de cultura sindical entre el mundo minero y el proyecto artístico del Conjunto teatral hizo que los mineros empezaran a pedir que se llevaran a las minas tanto manifestaciones de arte como actividades de formación política; y, a pesar de que esto último no fue posible por la situación política de la época en Bolivia, ya que podía significar un peligro para los mismos integrantes de *Nuevos Horizontes*, el Conjunto, a partir del ideal que sostenía, mantuvo una relación frecuente con los sindicatos. Esto se refleja muy claramente en el libro de Lupe Cajías que relata lo ocurrido en una de las giras del Conjunto en Telamayu: “El 30 de abril por la noche desfilaron con teas conjuntamente con los sindicatos y colegios de Telamayu, luego uno de ellos habló en la tribuna destacando que el conjunto *Nuevos Horizontes* fue fundado un primero de mayo por su identificación con los obreros y sindicatos” (Cajías 2007, 80). La significación que dio el Conjunto *Nuevos Horizontes* al hecho de haber sido fundado un primero de mayo, era una muestra de identificación con la lucha obrera, además de una apuesta política que fortalecía los lazos con el movimiento obrero.

El trabajo artístico realizado por *Nuevos Horizontes* dentro del pueblo de Tupiza y otros pueblos y ciudades de todo el país, fue una muestra de la función social que tenía el

trabajo teatral del Conjunto. Por un lado los miembros del Conjunto consideraban que todas las personas debían unirse a través del arte, por ende, era importante mostrarles el mismo teatro al que se presentaba en otras ciudades de Europa o de Latinoamérica, bajo los postulados anarquistas de un mundo sin fronteras, no sólo políticas, sino también ideológicas y sociales; por el otro lado, se hallaba la búsqueda de diversos tipos de espectadores, desde empleados de oficina, hasta profesores o directores de los departamentos de cultura, que concurrían a las obras y también leían los boletines y revistas que ellos producían.

La buena impresión que causaba en la población que presenciaba sus obras, demostraba que este Conjunto teatral era reconocido y apreciado por su trabajo, aunque los preceptos anarquistas que muchos de sus miembros perseguían, no fueran siempre bien comprendidos por la gente de las ciudades y los pueblos. A pesar de ello, se reconocía la función social que desempeñaba *Nuevos Horizontes* como un conjunto teatral difusor de obras destacadas, lo que incluso hizo que fueran bien aceptados por funcionarios públicos. Un ejemplo de ello es lo expresado por el director del Departamento de Extensión Cultural de la Alcaldía de Oruro, el señor Eduardo Salinas en 1956: “Es realmente halagador constatar la organización que posee ‘Nuevos Horizontes’ reflejada en la escenografía y efectos nuevos de luminotecnia. En este sentido sólo me queda hacerles llegar mi más calurosa felicitación” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 2). El alto nivel de rigurosidad y perfeccionamiento de las puestas en escena mostraban que el Conjunto buscaba tener un trabajo artístico organizado y reconocido en todo lugar.

A medida que el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* se fue presentando en Bolivia, muchos pueblos y sectores empezaron a demandar su presencia. Dentro de los periódicos de diferentes poblaciones se evidencia ello, por ejemplo en el *Surco* de Yacuiba sale una nota que manifiesta: “Un conjunto tan animoso y afiatado como ‘Nuevos Horizontes’ es una bandera tensa del espíritu artístico de nuestro pueblo que debe ampliar su radio de acción y exhibirse en Yacuiba para solaz y alegría del culto pueblo chaqueño” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1957, 1). Estas demandas por parte de la población boliviana en general fueron importantes para el Conjunto, pues ellos decían que estas manifestaciones los impulsaban para seguir con el teatro y así afianzar su postura ideológica.

El teatro *Nuevos Horizontes* despertó un sentimiento de pertenencia en la población, Bolivia contaba con un grupo teatral de alto nivel nacional con repercusión internacional. Los espectadores se sentían orgullosos de contar con producciones nacionales capaces de equipararse con otras experiencias internacionales. Al respecto, el director del departamento de cultura de la Universidad Técnica de Oruro indicaba: “*Nuevos Horizontes* nada tiene que envidiar con conjuntos internacionales, que desde hace tiempo frecuentan Bolivia” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). Desde esta perspectiva, los espectadores asumieron que en Bolivia era posible generar manifestaciones culturales y artísticas a la par de otros países.

Pese a que el trabajo de *Nuevos Horizontes* era acogido de buena manera por la mayoría de los espectadores, se evidenciaron críticas acerca de su trabajo. Existían personas que no comprendían cómo era posible que jóvenes de clase media tuvieran la intención de ser parte de los sectores obreros marginados. También fue criticado por algunos estratos conservadores y racistas de Latinoamérica que suponían que no se debía llevar la educación ni el arte a los indígenas. Esto se puede ver a partir de una nota editorial en respuesta a una nota publicada por el literato chileno David Viñas, que hacía una crónica acerca de su viaje a Bolivia y decía que “le resulta absurda o risible la comprobación de que en Bolivia haya también jóvenes apasionados por el teatro, que animen conjuntos experimentales [...] Y quizás dé a luz un libro con el material que le brindaron los descubrimientos de jóvenes que hacen teatro con el hedor de esos indios mugrientos, con los pies carcomidos y costrosos” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1957, 1). La cita mencionada, aparte de evidenciar el racismo del autor, demuestra que algunos sectores de poder rechazaban la propuesta de este tipo de teatro, que incluyera a los sectores indígenas, pues en el imaginario racista de algunos se consideraba que los “indios” eran inferiores e incultos.

En Latinoamérica de mediados del siglo XX, el tema indígena era muy controversial y los sectores más conservadores indicaban que ellos no podían apreciar el arte, sino que sólo eran parte de la fuerza de trabajo que debía ser subordinada. Viñas, como parte de este grupo reaccionario pensaba que no era posible que los jóvenes se mostraran tan comprometidos con los sectores indígenas. Tampoco comprendía que un conjunto de teatro constante, con una disciplina elevada y con toda una serie de producciones tanto artísticas como editoriales, que iban más allá de las tablas, trabajaran en las minas. Era difícil concebir que en el mundo

latinoamericano, en Bolivia, y más aún en un sector rural de extracción minera, se pudieran dar manifestaciones artísticas de calidad.

El proyecto de *Nuevos Horizontes* promovió la perspectiva de que el teatro debía cumplir una función social en toda la población y principalmente en el sector minero, pues consideraban que este sector sostenía la base económica de Bolivia y por esta misma condición representaba un bastión de lucha contestaría sindical y contrahegemónica (que históricamente correspondían a los ideales anarquista y socialistas). En cuanto a la subjetividad, se evidencia que existía una empatía mutua entre los miembros del Conjunto y los espectadores mineros, pues ambos coincidían en la búsqueda de un sistema más justo fundamentado en la libertad.

## **2.2 Los actores**

Los actores, como sujetos que conformaban las puestas en escena de las obras seleccionadas por el Conjunto, asumían un compromiso entre ellos, la sociedad y los sindicatos, con la intención de conmover a los espectadores y sensibilizarlos frente a la realidad social. También buscaban que los espectadores reflexionaran y tomaran una posición acerca de los ideales de libertad, justicia, igualdad, compañerismo y solidaridad. Así mismo pretendían dar ejemplo e incentivar, a través de sus obras, la lucha en contra de todo ejercicio de poder. Estos principios muestran que se trataba de actores libertarios, que podían definirse como:

Que no puede pensarse como un individuo en búsqueda de virtuosismo. Es un instrumento cuya voz se amplifica en el colectivo. No lo guía el reconocimiento, ni es dueño del aplauso que se tributa al fin de una función. Un actor, que no persigue dinero, ni fama, debe ponerse al servicio de la comunidad y ser el intérprete de los sueños y deseos de los trabajadores. Un actor libertario tiene la suerte de representar a sus compañeros y por lo tanto la responsabilidad de hacerlo con conocimiento y compromiso. Para ello debe formarse constantemente, aprendiendo en los talleres, en la relación con otros actores y leyendo. Para pelearle al burgués en el campo de lo artístico se precisan actores que digan sus parlamentos con gracia, sin una declamación al borde del ridículo y con naturalidad (Arreche 2013, 48-49).

Entonces, cuando se habla de actores en estos proyectos teatrales, no sólo se entiende como un grupo de sujetos que deben interpretar las líneas marcadas en el guion de una obra, sino que se debe considerar las subjetividades de cada actor, el movimiento que despliegan



durante las representaciones, el trabajo constante en los ensayos y puestas en escena. Igualmente, se debe considerar la capacidad que tienen los actores de canalizar sus contradicciones hacia fines sociales, cuya máxima expresión se da a través del arte, lo que puede denominarse como el mecanismo de sublimación<sup>16</sup>. De esta manera se puede comprender la convocatoria actoral que tenía *Nuevos Horizontes*, pues muchos de sus actores se aproximaban con la intención de representar obras con contenido social y que aportaran al desarrollo cultural de los sectores obreros.

Es por ello importante entender al actor dentro de su subjetividad y su historia de vida, lo que da la posibilidad de comprender la función que el trabajo actoral supone. El interpretar a cualquier personaje dentro de una obra posibilita descubrir algo de uno mismo, es por ello que el actor debe tener la capacidad imaginativa de representar a su personaje, construirlo a partir de su historia, sus sentimientos y sus contingencias; por ende, “Lo que cuenta no es la interpretación del actor, sino su potencia imaginativa, su presencia figural, su poder onírico para hacer soñar” (Kaufmann 1996, 700).

La capacidad que tiene el actor de crear una potencia imaginativa le permite apartarse de la realidad en el momento en que está actuando; por tanto, llega a un estado de sublimación en el que el artista se apropia del guion y representa la obra con su propia imaginación y su palabra. Es decir, lo que al sujeto no le es posible expresar en su vida cotidiana, las tablas le permiten enunciar aquello que es reprimido por ciertas imposiciones culturales. “Encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, construyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad” (Freud 1911, 111).

Desde la perspectiva teatral, en el teatro no sólo se inserta un cuerpo, sino que se introducen representaciones, afectos y emociones que el actor debe asumir, para que el público pueda sentirse identificado con los personajes y la obra. La disciplina actoral requiere un esfuerzo físico y emocional; más aún para los actores que no buscan escenificar patrones

---

<sup>16</sup> La sublimación se entiende como “actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarán su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetivos socialmente valorados” (Laplanche y Pontalis 1981)

establecidos por los cánones artísticos impuestos. Según señala Arreche, “Un actor libertario debe aprender más que la letra. Tiene que entender que cada frase va acompañada de los movimientos acordes que amplifican su valor. Por eso, tiene que darle valor a su cuerpo y no ser un objeto que repite como loro los valores del anarquismo” (Arreche 2013, 50).

Para Liber Forti, cualquier persona podía ser capaz de actuar en un teatro, planteaba que todos actuábamos en la vida cotidiana y asumíamos diferentes tipos de personajes a lo largo de nuestra vida. Por ello, para ser parte del elenco de *Nuevos Horizontes* sólo se necesitaba dos requisitos: “voluntad de trabajo y espíritu fraternal” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 3). *Nuevos Horizontes* era amplio para recibir a cualquier persona pudiera entrar a formar parte del elenco, lo que permitía que todo el pueblo de Tupiza tuviera una estrecha relación tanto con el Conjunto, como con sus actividades. Esta apertura rompía los cánones impuestos por la mayoría de las compañías de teatro, las cuales exigían que sus integrantes tuvieran formación.

A pesar de que cualquier persona podía ser actor, éste debía recibir una enseñanza acerca de lo que significaba la actuación, por tal motivo, el Conjunto dedicaba artículos en sus boletines y revistas acerca de la formación que debía tener el actor y cuál era su función dentro del teatro. A partir de la edición número 7 de la revista *Teatro*, los integrantes del Conjunto decidieron publicar artículos sobre las técnicas de actuación. Estos artículos titulaban *AL ACTOR* y fueron publicados “como una consecuencia de nuestra inquietud de encontrar material útil a los propósitos de referencia pedagógica, de información específica, y de edición de una obra de teatro” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1960, 27).

Respecto a la posición de los actores dentro de la propuesta de un teatro colectivo, *Nuevos Horizontes* siempre manifestó que no importaban los nombres de los individuos que conformaban el Conjunto, sino que lo importante era su trabajo y el proyecto que se habían trazado. El anonimato era un ideal para los actores de *Nuevos Horizontes*, así, “en Tupiza muchos recuerdan a *Nuevos Horizontes* como una colectividad más que como nombres aislados” (Cajías 2007, 89).

El anonimato es un postulado defendido por la filosofía anarcosindicalista, posición ideológica que muchos de los miembros de *Nuevos Horizontes* profesaban. En ese caso, no importaba quién fuera el que estaba trabajando por el proyecto mientras apoyara a la

comunidad. Además, ellos decían que no era necesario centrarse en “protagonismos”, que sólo realzaban el ego de las personas. El ideal anarcosindicalista llevaba a que las decisiones grupales también se mantuvieran en la producción escrita, por lo que las notas editoriales no llevaban ningún nombre. Tanto en los boletines como en las revistas sólo figuraban los nombres de autores externos al grupo.

La perspectiva del anonimato del teatro anarquista responde a la idea del trabajo conjunto y comunitario, que posibilite romper con las estructuras de poder individual. En este tipo de teatro no se distinguía a un actor principal de los actores secundarios, sino que, entre todos los miembros del Conjunto, se decidía el papel a ser desempeñado según las capacidades propias de cada actor y de lo que cada uno consideraba ser capaz de representar (Derpic, 2015).

Una de las características de los actores de *Nuevos Horizontes* fue que, en su mayoría, estuvo conformado por un grupo de jóvenes que se organizaban para llevar el arte y el teatro a los pueblos. La concepción de juventud que el Conjunto tenía se basaba fundamentalmente en que sino “es siempre –valga el lugar común– germen de creaciones, posibilidad inédita en el devenir de la sociedad” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1958). Siguiendo esta premisa, sus boletines convocaban a los jóvenes señalando: “Deseamos que en toda ciudad, los jóvenes estructuren y alienten un conjunto teatral. Aspiramos a que ellos se relacionen y apoyen mutuamente impulsados por idéntico propósito: poner al alcance del pueblo, llevar hasta él, lo que el teatro universal encierra de noble, de cálido y fraternal mensaje social” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1).

*Nuevos Horizontes* siempre mantuvo la idea de que este proyecto servía para crear una vocación juvenil enfocada en valores sociales con una formación constante y rigurosa. Es por ello que en la primera edición del boletín se señala que: “*Nuevos Horizontes* mantiene invariables sus propósitos fundamentales: hacer del Teatro, de su poesía y de su arte, un instrumento para la cultura popular, alentar la vocación juvenil hacia esta disciplina creadora del espíritu y encauzar el esfuerzo colectivo hacia fines socialmente útiles” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). Muchos de los jóvenes de Tupiza asumieron con responsabilidad la formación teórica y práctica que se les impartía, sin embargo otros estudiantes abandonaban la formación por el carácter riguroso que se exigía entre los

miembros del Conjunto y por el esfuerzo colectivo que implicaba. (Conjunto teatral Nuevos Horizontes, 1956).

En la perspectiva de incorporar a los jóvenes decidieron incluir a los grupos teatrales universitarios, por lo que en la primera publicación del Boletín señalaron: “Pedimos pues, a los conjuntos experimentales y universitarios el acuso recibo de este Boletín y el envío a su vez de toda publicación y material didáctico de especialidad que les sea posible” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 2). Esta propuesta buscaba integrar a todos los conjuntos teatrales que tuvieran una oferta cultural. Para *Nuevos Horizontes* existió la esperanza de conformar una red de conjuntos teatrales de jóvenes que se inmiscuyeran en las artes escénicas, aunque esto nunca llegó a ser posible a causa de la disolución del Conjunto, debido a los conflictos políticos del país.

*Nuevos Horizontes* vio a los jóvenes, quienes en su mayoría eran estudiantes, como el bastión capaz de organizarse y manifestar las demandas sociales de la misma manera que cualquier otro grupo de obreros o mineros. Es por eso que ellos en el boletín número 20 manifiestan que “en cierto modo, en su seno, encuentran resonancia los problemas estudiantiles, como lo encuentran aquellos de los obreros y empleados, porque unos y otros con su humano bagaje de esperanzas y ansiedades constituyen la dinámica de todas nuestras realizaciones” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1958, 1). Esta capacidad de organización de los estudiantes, que la asemejan a la de otros grupos contestatarios, demostraba que los jóvenes asumían un mismo compromiso, por lo que era importante sensibilizarlos por medio de la vocación artística para encausar su lucha.

El rol que desempeñaron los actores en *Nuevos Horizontes* se enfocaba en el compromiso con la sociedad, a través de la difusión del arte. Para lograr este objetivo, los actores debían tener una formación permanente tanto teórica como práctica y tener una sensibilidad e identificación con el papel que representaban. Por otra parte, *Nuevos Horizontes* tenía la intención de generar una vocación artística en las personas que se aproximaran al Conjunto, dirigiéndose con prioridad a los jóvenes, a los cuales se los alentaba a relacionarse y apoyarse mutuamente, lo que les permitiría llevar adelante un trabajo colectivo.

## 2.3 La incorporación de todos los sectores sociales

El proyecto político de *Nuevos Horizontes* tenía como propósito y lema trabajar “por el arte y la cultura para el pueblo”<sup>17</sup> en todos los estratos sociales de la población, sobre todo del suroeste de Bolivia. Este tenía el propósito de que las personas entablaran relaciones fraternales a través del arte, sin establecer ningún tipo de diferencias, pues no importaba la posición social, económica o cultural de sus componentes.

El Conjunto realizó una convocatoria amplia en todo el pueblo de Tupiza, así como en los centros mineros, por lo que varias personas se unieron a *Nuevos Horizontes*. Quienes se afiliaban al Conjunto no solamente cumplían el rol de actores, sino que se ofrecían a montar la escenografía, a coser los trajes y al trabajo tras bambalinas. Lo importante era que las personas se encontraran involucradas en todas las actividades del Conjunto y de esta manera se sintieran parte integrante del proyecto.

Desde la perspectiva del Conjunto, el trabajo que se realizaba correspondía a un grupo mucho mayor que el de los actores. Ellos manifestaban que “como a otras muchas agrupaciones experimentales que en el mundo trabajan por la dignificación y divulgación del arte dramático a *Nuevos Horizontes* lo integran obreros, estudiantes, profesionales y empleados acordes con esta posición” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). Todos eran aceptados dentro del teatro sin distinción de edad, ocupación o procedencia.

*Nuevos Horizontes*, al realizar su propuesta de difusión artística, no solamente se dedicó a la formación teatral (aunque esta actividad fue la de mayor relevancia), sino que también realizaba exposiciones de pintura, organizaba actos musicales, enseñaba artes gráficas, fotografía y radioemisión. Por lo que Liber Forti señala, “creábamos un montón de actividades, preparando las exposiciones de pintura de los chicos, eso de la música en los colegios, grupos de teatro en los colegios...” (Derpic 2015, 171). Todas estas actividades pretendían afirmar la vocación artística de los jóvenes que se aproximaban a *Nuevos Horizontes*. De esta manera se evidencia que *Nuevos Horizontes* cumplió el propósito de impulsar el desarrollo y la formación artística. Si bien no logró consolidar grupos de

---

<sup>17</sup> Este lema se encuentra como eslogan en todos los boletines de Nuevos Horizontes.

diferentes manifestaciones artísticas, ni formar agrupaciones culturales sólidas, tuvo la intención de aproximar a los jóvenes al arte.

Todo ello generó en Tupiza un movimiento cultural muy fuerte entre los habitantes del pueblo, que les permitió adentrarse al mundo del arte en sus diversas expresiones. Al existir diferentes actividades artísticas en el pueblo se visibilizaron cambios de comportamiento en la población participante, “entonces dejaba de chupar mucha gente, que es lo que hizo que montón de prohombres de Tupiza, aún de derecha, estén de acuerdo” (Derpic 2015, 171). El hecho de que muchas personas dejaran de consumir bebidas alcohólicas se debió a que se posibilitaron nuevas actividades a partir de la intervención del Conjunto. Esto condujo a un cambio de hábitos que fue muy bien recibido por todos, a pesar de las diferentes convicciones políticas.

La población de Tupiza que se encontraba estratificada tanto social, cultural y económicamente, participó en las puestas en escena y en las distintas actividades propuestas por el Conjunto, sin interesarse por la afiliación política de algunos de los miembros de *Nuevos Horizontes*. Esta participación constante dentro de las actividades del Conjunto demuestra que a través del arte fue posible unificar a la población, pues la misma responde a una forma de aglutinar distintas subjetividades y diversas posiciones ideológicas.

## **2.4 La difusión**

La difusión es uno de los objetivos más importantes que se debe tener en el momento de realizar un trabajo que busque trascender más allá de su delimitación geográfica y social. Es a partir de la difusión que se hace posible que muchas ideas, propuestas y resultados se conozcan, se valoren y se critiquen. Además, permite relacionarse con quienes estén interesados y puedan emitir opiniones al respecto.

La imprenta, junto a la radio, tuvieron un rol muy importante en la difusión de información sobre las actividades de la sociedad boliviana de mediados del siglo XX. La imprenta fue muy utilizada por los intelectuales, los políticos y también por los trabajadores de sindicatos, quienes publicaban libros, artículos y noticias sobre diversas temáticas. La imprenta también permitió que la gente tuviera acceso a la información internacional, pues a

partir del correo llegaban publicaciones de diferentes partes del mundo, las cuales permitían enterarse del acontecer en otras regiones.

En el contexto anarquista la imprenta jugó un papel importante, pues existían muchas redes de pensamiento y crítica anarquista que eran difundidas por este medio en todas partes del mundo, fortaleciendo su carácter internacional. Los panfletos, boletines, periódicos, revistas o libros tenían el principio de difundir “por todos los medios posibles ‘la Idea’”. Nombre con el que comúnmente llamaban al pensamiento anarquista. [sic] ‘La Idea venía a ser por antonomasia sinónimo de todo ideal libertario’” (Rodríguez 2013, 128). Al tener sus propias imprentas, los anarquistas podían publicar sus revistas y otros impresos de forma propia, escapando de esta manera a una posible censura por parte del Estado que les podía considerar subversivos; al mismo tiempo, reducían los costos de producción, lo que les permitía llegar de forma gratuita a los lectores locales y a sus seguidores en otros espacios del país y del ámbito internacional.

Al igual que para muchos colectivos anarquistas, la imprenta fue muy útil para el trabajo de *Nuevos Horizontes*. A partir de la imprenta que adquirió Liber Forti en Tupiza, se editaron los boletines y las revistas que ellos mismo escribían para enviarlas posteriormente a diferentes partes del mundo. Esto se dio sobre todo en el caso de la revista editada por el Conjunto, que, además de presentar sus principales principios ideológicos y sus visiones sobre el teatro, incluía noticias sindicales y de las minas y una sección donde se proporcionaba a las personas un nuevo conocimiento sobre las nuevas técnicas del teatro que se llevaban alrededor del mundo.

La posibilidad de trabajar con la imprenta para *Nuevos Horizontes* se dio a partir de la adquisición de la librería e imprenta *Renacimiento*, que pertenecía a principios del siglo XX al padre de Liber Forti.

Cuando Liber regresó a Tupiza decidió trabajar en la imprenta con el fin de generar ingresos. “El año de 1946 la misma era perteneciente a Horacio Forti [...] se le adquirió a este, todas las instalaciones de imprenta, librería y la casa donde funcionaba” (Cajías 2007, 99). En 1956 gracias a la autogestión del Conjunto, los integrantes de *Nuevos Horizontes* lograron ser los únicos dueños de la imprenta y librería *Renacimiento*, donde comenzaron a trabajar de forma constante por varios años.

La maquinaria que se usaba en la imprenta, que era muy antigua y no había sido renovada por muchos años, era compleja en su manejo, por lo que dependía de la habilidad y fuerza física de quienes la manipulaban<sup>18</sup>. Otro problema que debían enfrentar era el de la luz eléctrica, que se cortaba en todo el pueblo y retrasaba aún más el trabajo que ellos realizaban. Forti relata que muchas veces, para sacar a tiempo sus boletines y revistas, se quedaban trabajando hasta altas horas de la noche:

Me emociono y ahora mismo la mirada se nubla con la recordada visión de todos aquellos compañeros, hermanos, luchando con la luz esquiva de las velas, con la energía del pedaleo y con la habilidad manual diligente para colocar rápidamente el pliego en la minerva y sacarlo más rápidamente, lo hacían, apartados del resto del mundo real, en un empecinamiento tal como si estuvieran forjando un mundo nuevo, en un terreno fantástico (Derpic 2015, 161).

Si bien la memoria de Forti, destaca de forma emotiva el trabajo en la imprenta, posiblemente con el afán de destacar esa ética del trabajo anarquista, lo cierto es que su relato no difiere de la forma como funcionaban muchas otras imprentas en la época. Más aún, parece ser que los encargados de la imprenta fueron cambiando permanentemente, lo que no quita valor al interés del Conjunto por mantener una imprenta propia que les diera independencia y les permitiera realizar también un trabajo manual de tipo artesanal.

A la imprenta *Renacimiento* jugó un rol relevante en el trabajo del Conjunto teatral se sumó la librería, donde se vendía libros de autores anarquistas y las revistas y boletines del mismo Conjunto. En las publicaciones se relataban sus giras, se recopilaban los nombres de los compañeros que los apoyaban, se transcribían los mensajes de apoyo, las críticas y los análisis de cada presentación.

El espacio editorial creado en Tupiza no sólo supuso un lugar de trabajo, sino que era, además, un espacio abierto para toda la comunidad de *Nuevos Horizontes*.

[...] La empresa familiar de los Forti, “Renacimiento”, que abarcaba la imprenta, la librería, el taller fotográfico y la casa, todo se puso en función del Conjunto; de manera que eran diversas las formas en que se sostenía y apoyaba a Nuevos Horizontes y a sus integrantes: financiando las giras, propiciando la capacitación de la gente en la tipografía, la linotipo, la luminotecnia [...] incluso con comida y lugar de descanso. Toda la casa la utilizábamos para Nuevos Horizontes. Ahí preparábamos nuestras giras, teníamos una sala

---

<sup>18</sup> . “Ésta al principio solo contaba con dos máquinas impresoras a pedal, una guillotina, una abrochadora a pedal, una rayadora a disco y tipografía, poco a poco se fue completando con un linotipo y una impresora plana, una impresora minerva automática, Heidelberg y tipografía” (Cajías 2007, 101)



de escenografía que la llamamos 'la caverna', había serruchos, había soldadores, bancos de trabajo, patio para ensayos (Derpic 2015, 163).

Este espacio le dio al Conjunto un sentido mucho más amplio de comunidad entre todos quienes eran parte de *Nuevos Horizontes*. La casa familiar se tornó en un lugar importante donde cada uno de los miembros contaba con un territorio de referencia personal y artístico. La casa de la librería *Renacimiento* funcionaba como el espacio en el que todos los miembros podían descansar, comer, aprehender y ensayar. Además, la casa se convirtió en una comunidad donde todo pertenecía a todos, así, cualquiera podía utilizar lo que se encontrara ahí y de esa manera aprender nuevos oficios en el mismo lugar. Desde esta perspectiva, *Nuevos Horizontes* no sólo era un Conjunto que se dedicaba al teatro y a la difusión de las ideas anarquistas, sino que asumió en su propia experiencia comunitaria los principios anarquistas de libertad, en un espacio disponible para todos. La librería y la imprenta, supusieron también una fuente de ingresos importantes para el Conjunto, pues con los trabajos que ellos hacían podían recaudar dinero para realizar sus giras.

Contando con la imprenta *Renacimiento* para sus fines informativos, el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, comenzó el año de 1956 a redactar e imprimir sus primeros boletines a los que posteriormente se les uniría la redacción e impresión de la revista *Teatro*. En la “etapa del apogeo de Nuevos Horizontes, vino la publicación de un boletín informativo de 50 ediciones, y de la revista *TEATRO*. Los textos literarios y de pequeños manuales fueron los primeros y casi los únicos medios de artes escénicas del país” (Cajías 2007, 91). Es importante resaltar que hasta ese momento en Bolivia *Teatro* fue la única revista especializada en la actividad teatral.

La revista *Teatro* constaba de 70 a 80 páginas, contenía fragmentos de algunas obras que el Conjunto representaba y otras que consideraba importantes por su contenido; también había partituras musicales, pautas para el aprendizaje de artes escénicas con ejercicios y prácticas teatrales y biografías de hombres y mujeres artistas cuya labor podía servir de motivación. Finalmente existía la sección de noticias del ámbito cultural y artístico tanto nacional como mundial.

Por su parte, el boletín tenía las siguientes secciones: una nota editorial, con un pensamiento crítico filosófico de parte del Conjunto (en su mayoría escritos por Liber Forti),

informes de las actividades realizadas por el Conjunto, artículos reflexivos sobre la condición humana, opiniones de libros y películas, publicidad y análisis de sus obras en la sección titulada “El autor y su obra”, y, finalmente, cartas y comentarios de amigos dentro y fuera de Bolivia.

En los boletines el Conjunto teatral puso énfasis en temas relacionados al arte y a los conflictos sociales. Las temáticas se referían a las injusticias sociales que vivían los mineros y obreros en el mundo o a la necesidad de realizar festivales de teatro, donde no existiera competencia; otros artículos exhortaban a que la población prestara mayor atención a la niñez y a la vocación artística juvenil. Todo esto iba enmarcado bajo el ideal de que la libertad era la madre del arte y de la cultura.

En los artículos de las revistas y los boletines el Conjunto no se autodenominó explícitamente como un movimiento anarquista, sin embargo en todo el contenido de sus escritos estaban presentes los principios libertarios. Liber Forti señala que los miembros del Conjunto consideraban que no era necesario hacer un adoctrinamiento político a partir de la teoría, por lo que dentro de los boletines y las revistas no se evidenciaban idearios de corte anarquista; por el contrario, consideraban que a través del arte los espectadores podían reflexionar sobre la importancia de los valores ácratas, sin que ello fuera explicitado teóricamente. (Derpic, 2016).

A pesar de que en sus publicaciones se manifestaron implícitamente los principios anarquistas, cabe hacer una crítica al respecto. Los lectores, espectadores e incluso algunos actores no tenían un conocimiento teórico claro de los postulados ácratas, por lo que muchos de ellos se interesaban en el movimiento artístico, pero no reconocían el contenido político de las obras ni entendían el mensaje intrínseco en las publicaciones, por lo que no hubo una enseñanza directa de los postulados teóricos e ideológicos del anarcosindicalismo. Esto limitó el objetivo del trabajo ideológico de *Nuevos Horizontes* e imposibilitó que muchos jóvenes se identificaran con el anarquismo, lo que no permitió contar con una base teórica sólida que defendiera los valores ácratas.

## Capítulo tercero

### El arte anarquista: Una propuesta cultural y educativa

El presente capítulo analiza específicamente la forma como los ideales del anarquismo, más específicamente del anarcosindicalismo, impregnó el trabajo de *Nuevos Horizontes* desde tres perspectivas, todas guiadas por el principio básico del movimiento anarquista, el de la libertad. Desde la primera perspectiva, se analiza su estrecha relación con los movimientos sindicales donde influyó de diversas formas. A pesar de que los miembros del Conjunto, desde sus propios ideales, no buscaban generar un pensamiento único y menos una participación política, su búsqueda de una función social del arte llevó a los miembros del Conjunto, a comprometerse con las vivencias de los mineros y terminaron influyendo en algunos aspectos de la misma vida sindical. La segunda perspectiva gira alrededor del pensamiento de La Educación por el Arte, mediante el cual buscaron establecer dentro del mismo Conjunto y con el espacio minero con el que se relacionaban, una forma de vida en la cual el Arte fuera un espacio de aprendizaje de la libertad y de otros ideales anarquistas. Finalmente, desde la tercera perspectiva, los miembros de *Nuevos Horizontes* buscaron, a través de la presentación de determinadas obras, dar pautas sobre determinados valores anarquistas desarrollados de forma implícita, que permitirían a los espectadores, reflexionar sobre éstos. Para ello, como opción metodológica el trabajo se concentra en una de las obras emblemáticas presentadas por el Conjunto: “La zorra y las uvas” de Guilherme Figueiredo, a través de la cual se analizará el concepto de libertad.

#### 3.1 El discurso anarquista de *Nuevos Horizontes*

El Anarquismo es una corriente filosófica cuyos partidarios propugnan la abolición de cualquier tipo de ejercicio de poder, monopolios económicos e instituciones coercitivas, tanto políticas como sociales, dentro del sistema. “En vez del presente orden económico capitalista, los anarquistas desean el establecimiento de una libre asociación de todas las

fuerzas productivas, fundada en el trabajo cooperativo, cuyo único móvil sea la satisfacción de las necesidades de cada miembro de la sociedad, descartando en lo futuro todo interés especial de las minorías privilegiadas en la unidad social” (Rocker 1978, 5). Es decir, los anarquistas proponen que las organizaciones del Estado sean abolidas y de esta manera se organicen federaciones de comunidades libres sin opresión de ningún tipo de poder. Lo que buscan los anarquistas es que existan uniones de intereses sociales y económicos comunes, por mutuo acuerdo y libre contrato.

Es importante resaltar que el anarquismo tiene diferentes corrientes, las cuales mantienen los mismos preceptos en cuanto a las ideas libertarias y la abolición de estamentos de poder. Según Horowitz, existen ocho corrientes que se basan en la propuesta ácrata: el anarquismo utilitario, el anarquismo campesino, el anarquismo colectivista, el anarquismo conspirativo, el anarquismo comunista, el anarquismo pacifista, el anarquismo individualista y el anarco sindicalismo (Horowitz 1975). Todas estas corrientes proponen la existencia de un ser humano libre y con capacidad autónoma de decisión. También proponen que no debe existir ningún ente superior que regule o determine la vida del individuo. A pesar de que todas las corrientes tienen como principio ideológico la libertad, cada corriente difiere en sus propios postulados y líneas teóricas. Sin embargo, la presente investigación se centra en el estudio del anarcosindicalismo por considerarse la corriente que propugnaban algunos de los integrantes de *Nuevos Horizontes*.

El anarco sindicalismo “es la expresión teórica y organizativa del encuentro entre la potencia creativa del trabajo y los antiguos sentimientos antiestatistas de la humanidad. Es una forma de organización obrera, surgida en la Europa del siglo XIX, que busca la destrucción del capitalismo mediante la huelga general y la insurrección para construir luego sociedades sin Estado, corriente laboral conocida también como ‘sindicalismo libertario’” (Rodríguez 2010, 9). Es necesario resaltar que el anarcosindicalismo le da un papel fundamental a los sindicatos, los cuales suponen la base de la lucha antiestatal. Es por ello que toman muy en cuenta la organización de cada grupo social, sin embargo, es imprescindible que esta no tenga ninguna estructura de poder.

El anarcosindicalismo apoya la lucha de los obreros contra los propietarios mediante el sindicato. De la misma manera les proporciona “una base que les haga capaces, dada una

situación revolucionaria, de emprender la reestructuración de la vida económica y social” (Rocker 1978, 41). En muchos casos se ha confundido la lucha obrera socialista o el mutualismo con el anarcosindicalismo; sin embargo, lo que los diferencia es la lucha mediante lo que ellos llaman *acción directa*<sup>19</sup>.

Para realizar cualquier medida de presión, los anarquistas debían encontrarse organizados en sus sindicatos y tener relación entre los mismos. Por ese motivo ellos realizaban constantemente actividades tanto políticas como culturales, que les permitían conocerse y formar redes de trabajo y lucha.

Para entender el contexto en el que surge *Nuevos Horizontes*, es necesario explicar la importancia histórica que tuvo el anarquismo en Bolivia. La corriente anarquista llegó a Bolivia a inicios del siglo XX y fue traída por activistas argentinos y trabajadores chilenos y bolivianos que se aproximaron a dicha ideología en el sur. En Bolivia, el anarquismo fue adoptado principalmente en los sectores mineros de la región occidental. Los sindicatos mineros incorporaban prácticas e ideas revolucionarias enmarcadas en la reivindicación de los sectores más desfavorecidos.

Según Silvia Rivera, a lo largo del siglo XX se distinguen dos olas de manifestaciones de los ideales anarquistas. La primera etapa se dio entre 1900 y 1930, donde surgieron agrupaciones de propaganda y difusión libertaria, así como sindicatos y federaciones obreras. La difusión de las ideas anarcosindicalistas se dio en 1906, a partir de la fundación del sindicato llamado *Unión Obrera 1° de Mayo* en Tupiza. “Este sindicato, formado principalmente por artesanos, editaba el periódico ‘La Aurora Social’, y mantenía una biblioteca sociológica obrera, en la que figuraban textos clásicos como Proudhon, Reclus, Bakunin y Kropotkin” (Rivera y Lehm 1988, 23). A pesar de que este sindicato no se mantuvo por mucho tiempo, pone en evidencia la tradición histórica anarquista en Tupiza.

A partir de 1912 se inicia un periodo de formación de sindicatos en Bolivia. Ellos buscaban la reivindicación de las ocho horas de trabajo, las universidades populares y las

---

<sup>19</sup> Por acción directa, los anarcosindicalistas dan a entender todos los procedimientos inmediatos de guerra contra sus opresores económicos y políticos. Entre esos procedimientos, los más salientes son: la huelga en sus distintos grados, desde la simple lucha en demanda de mejora de salarios, hasta la huelga general; el boycott; las infinitas formas del sabotaje; la propaganda antimilitarista; y en casos sumamente críticos, la resistencia armada del pueblo en defensa de la vida y la libertad (Rocker 1978, 49).

cajas de ahorros. Dentro de estas agrupaciones sindicales se debatían los principios anarquistas, socialistas y gremialistas dentro de una misma organización, “tal como fue la Federación Obrera Internacional (1912), la Federación Obrera del Trabajo de La Paz (1918) y la Federación Obrera del Trabajo (FOT) de Oruro (1919), mientras que otros, en función a la importancia alcanzada por el anarquismo a partir de 1920, tuvieron un carácter definidamente anarquista” (Margarucci 2007).

Por otra parte, se crearon grupos anarquistas con iniciativas culturales como el *Centro Cultural Obrero Despertar* (1920), el *Grupo Libertario Redención* (1920) y la agrupación *Brazo y Cerebro* (1926), quienes proponían llevar el anarquismo como una forma de vida donde la educación fuera parte de la lucha. El periódico *La Antorcha* fue uno de los que tuvo mayor influencia a nivel nacional e incluso internacional. Este fue dirigido por Luis Cusicanqui y Domitila Pareja. Dicho periódico “se constituyó en la más importante de las minorías actuantes que arraigaron el pensamiento anarquista en La Paz a través de una esforzada y pertinaz labor propagandística y panfletaria que pronto tuvo contacto con el exterior, especialmente con la Argentina, Perú, Uruguay e inclusive Estados Unidos” (Rodríguez 2010, 41). Estas muestras de iniciativas culturales ejemplifican la relevancia que le daban los anarquistas a estos movimientos, pues consideraban que el anarquismo no era sólo una doctrina política aislada del contexto social, sino que era una filosofía de vida que debía marcar un horizonte en sus seguidores.

En 1926 las revueltas organizadas por Luis Cusicanqui y Mario Fortunati<sup>20</sup>, dieron inicio a la creación de lo que posteriormente sería la Federación Obrera Local (FOL). Esta se constituyó en 1927 a partir de una convocatoria realizada por la Unión Sindical de Trabajadores en Madera (USTM), convocando a doce sectores laborales sindicalistas (Rodríguez 2010, 68). La FOL “se erigió bajo los principios doctrinarios del anarcosindicalismo, es decir adoptó un sistema de organización federativo basado en la revocabilidad de las direcciones superiores, siempre sujetas a la democracia directa ejercida por los sindicatos de base” (Rodríguez 2010, 69).

---

<sup>20</sup> Mario Fortunati fue un ácrata italiano, que exiliado llegó a la Argentina y posteriormente se desplazó con su familia a Bolivia, donde estuvo itinerante entre La Paz y Potosí. Se cambió de nombre a Tomás Soria, para mantenerse en el anonimato. Fue el padre biológico de Liber Forti.

La constitución de la FOL dio inicio a lo que según Lehm y Rivera fue el segundo período de auge de las ideas anarquistas (1927-1932). Esta etapa fue la de mayor influencia y organización del anarquismo sindical. Como respuesta, el Estado utilizó sus fuerzas represivas en contra de todo movimiento que desestabilizara el aparato estatal que se encontraba en una fuerte crisis política y económica. En dicho periodo se suscitó la Guerra del Chaco, ante la cual muchos movimientos anarquistas mostraron su descontento; ellos planteaban que llevar adelante una guerra era para beneficiar únicamente los intereses políticos de las élites y de esta manera encubrir todo el desajuste económico existente. Estas protestas en su mayoría fueron dirigidas por la Federación Obrera Local (FOL) (Rivera y Lehm 1988).

En 1930, la crisis económica llevó a que muchos representantes de los sindicatos decidieran desertar de la dirigencia, lo que debilitó al movimiento obrero anarquista. Después de 1932 es evidente que el movimiento anarquista había perdido protagonismo, sin embargo los ácratas persistieron a lo largo del siglo XX dentro de los movimientos sindicales.

La influencia del anarquismo boliviano declinó aún más en la década de 1950, a consecuencia de los cambios introducidos por la Revolución Nacional de 1952<sup>21</sup>. El análisis de Rivera acerca de la culminación del anarquismo en los años 50 se centra sobre todo en las ciudades de La Paz, Potosí y Oruro, que hasta la Revolución Nacional eran el eje central de Bolivia. Sin embargo, es importante tener en cuenta otras manifestaciones anarquistas que se dieron en el sur del país y se manejaron fuera de las organizaciones sindicales mencionadas anteriormente. Este es el caso del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, que recién empezó a surgir en 1946 y se mantuvo hasta 1961, lo que muestra la vigencia de algunos grupos anarquistas posteriores a la Revolución Nacional. Este tipo de movimientos anarcosindicalistas permitieron que el anarquismo no desapareciera en el país, pese a que la postura del nacionalismo copó muchos sectores de la población, incluso a los sectores mineros.

---

<sup>21</sup> En 1952 en Bolivia se dio la llamada Revolución Nacional liderada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que propugnaba el voto universal, la reforma agraria, la reforma educativa y la reforma minera. Esta época se caracterizó por un movimiento político de militancia activa y milicias armadas, que persiguió un centralismo estatal.

La relación de los miembros militantes anarquistas de *Nuevos Horizontes* con los sindicatos se dio incluso antes de la creación del Conjunto, ya que algunos de ellos vivían en La Paz y sostenían relaciones estrechas con los sindicatos ácratas de La Paz y Oruro. Es así que desde 1946, cuando se trasladan a Tupiza “algunos integrantes de Nuevos Horizontes tenían relación, en la ciudad de La Paz con campesinos y mineros” (Derpic 2015, 210). Esta relación se fundamentaba principalmente en el apoyo que Alipio Medinaceli e Iván Barrientos (miembros de *Nuevos Horizontes*) brindaban a la gestión cultural de la Federación *Tierra y Libertad*, a quienes ayudaban en las actividades artísticas tanto en la actuación como en la luminotecnia. También realizaban publicaciones de sus artículos en el periódico de la misma Federación.

Cuando se estableció el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, algunos de los integrantes del Conjunto mantuvieron relación con los sindicatos anarcosindicalistas. En los boletines se puede advertir la afinidad que tenían con estos movimientos, por lo que incluso el sindicato anarquista llamado *Trabajadores del Arte* tuvo una columna en todos los boletines del Conjunto *Nuevos Horizontes*. Esta columna se encontraba en la primera página de cada boletín y titulaba *Sindicato de Trabajadores del Arte*. La secretaría de prensa del sindicato era la encargada de la redacción de los informes en los boletines, que eran entregados a los encargados de la imprenta del Conjunto para su publicación. En estas columnas se publicaban los conflictos que tenía el Sindicato, así como la relación que se sostenía con la Central Obrera Boliviana (C.O.B). Entre una de sus informaciones más relevantes se encuentra:

La secretaría de prensa del Sindicato de Trabajadores del Arte nos pide dar cabida a la información que sigue: Cuando la inquietud colectiva de los trabajadores expresa su voluntad a través de un Sindicato- por ser este a nuestro parecer, el único organismo que puede interpretar más fielmente las aspiraciones populares plasmándolas a la realidad en una actitud militante de franca y decidida lucha- tiene abiertas las posibilidades de encarar los problemas descontando de antemano la seguridad de su triunfo, sino de inmediato, a un plazo prolongado y aún indefinido, pero que siempre da como interés –según el capital de lucha que se haya aportado- la profunda satisfacción y la certeza de que las aspiraciones del pueblo y sus trabajadores han de ser siempre satisfechas (Conjuto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1).

La organización del sindicato permitió aglutinar a los trabajadores en torno a sus demandas económicas, sociales, políticas y culturales. Estas demandas eran asumidas por el



Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, por lo que trabajaron junto a los sindicatos para satisfacer las peticiones culturales, lo que era una parte del proyecto político del Conjunto.

Esta relación entre *Nuevos Horizontes* con los movimientos sindicales hizo que el Conjunto estuviera inmerso e informara a la población acerca del conflicto que el *Sindicato de Trabajadores del Arte* tuvo por más de un año con la empresa minera Bernal, dueña de la radio *Chorolque* de Tupiza. Esta radio fue cedida al Sindicato para constituirse en una radioemisora para los trabajadores. Los informes constantes del conflicto se encuentran a partir del primer Boletín de *Nuevos Horizontes* hasta el momento en el que se entrega la radioemisora al sindicato en noviembre de 1956, donde se señala:

En breve, el pueblo dispondrá de los servicios informativos y culturales de Radio “Chorolque” del Sindicato de Trabajadores del Arte, el que gracias a una noble y tenaz lucha que en determinados momentos requirió la colaboración de organismos hermanos F.S.T.M.B., Confed. Nal. De Campesinos, Fed. De trabajadores del Arte y otras, consiguió por fin que la Emp. Bernal Hnos. cumplan el convenio (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1).

Otro ejemplo de la influencia artística que tuvo *Nuevos Horizontes* dentro de la organización sindical de los mineros, fue el apoyo que brindó al Sindicato de *Trabajadores del Arte* para la organización y creación de la *Comisión de espectáculos* dentro del sindicato. Esta comisión tenía la función de informar, criticar y valorar los espectáculos y funciones que se presentaban, tanto en Tupiza como en sus alrededores. Los miembros del Conjunto señalan que la creación de la comisión “dio el primer paso para una conquista significativa, pues como según tenemos entendido, en ninguna otra parte de Bolivia esta función está a cargo de quienes verdaderamente deberían cumplirla, o sea los trabajadores.” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1957, 1).

El control por parte de los sindicatos de cultura y arte para el pueblo dentro de los campamentos mineros alrededor de Tupiza fue fundamental para que los trabajadores asumieran el arte como experiencia de construcción ideológica y revolucionaria, pues la selección de las manifestaciones artísticas que llegaban al pueblo debían responder a una ideología ácrata, que correspondía, de acuerdo al mismo sindicato, a los intereses de los mineros. Esta situación, sin embargo, demuestra que existían contradicciones entre el discurso y la praxis dentro del mismo Conjunto, pues ellos resaltaban, por un lado, que no debía haber un adoctrinamiento político a través del arte, pero por otro lado apoyaron al

Sindicato para la creación de una comisión que censuraba las manifestaciones artísticas que no respondían a una ideología anarcosindicalista.

El ideal anarquista, desde una perspectiva propia del Conjunto, consideraba que una forma de asumir los postulados anarquistas era responder a una mirada integral de la sociedad y, para ello, el orden y la rigurosidad en la presentación de toda obra cultural era fundamental. Así, un anarquista debía ser un experto en la organización. De acuerdo con Liber Forti, un verdadero anarquista no busca ni vive en el caos y el desorden (como se cree vulgarmente), sino que, por el contrario, un libertario busca la organización en todos los ámbitos de su vida, por lo que él mismo cuestiona “¿Cómo se puede aportar en las luchas libertarias si no se aplica una cuidadosa organización?” (Derpic 2015, 165). Siguiendo este principio, todas las actividades de los miembros de *Nuevos Horizontes* debían ser realizadas a partir de un trabajo riguroso. Esta actitud, por parte de quienes se consideraban anarquistas, tenía el propósito de ser un ejemplo para los demás.

Al plantear la libertad de decisión como un principio fundamental de los postulados anarquistas, los miembros del Conjunto buscaban sensibilizar a las personas a través del arte, mas no adoctrinarlas en el anarquismo. Lo principal para quienes eran anarquistas dentro de *Nuevos Horizontes* era simplemente cuestionar las condiciones de vida desiguales, los vínculos de poder que las generaban y, a partir de este cuestionamiento, concienciar a las personas para que estas decidieran la manera de actuar frente a la realidad social imperante.

El hecho de considerar que cada sujeto debía decidir su forma de lucha frente a las injusticias sociales corresponde en gran medida a los planteamientos realizados por Rafael Barret en el libro titulado *Mi anarquismo*. Este comienza afirmando que “basta el sentido etimológico: ausencia de gobierno, Hay que destruir el espíritu de autoridad y el prestigio de las leyes. Eso es todo” (Barrett 2010, 9). Al destruir cualquier dispositivo que ejerza poder se le asigna al sujeto la absoluta capacidad de decisión, lo que lo hace responsable de sus actos, de su sentir y de su pensar.

Los planteamientos de Barrett acerca del anarquismo llamaron mucho la atención de Forti, quien consideraba que esta corriente no llevaba a crear partidos políticos. Forti valoró la propuesta de Barrett por lo que señala que no existe un sólo anarquismo, porque ello llevaría a la creación de “un partido, habría que adherirse a un programa, a una declaración

de principios... ya no habría libertad... porque, alguien tendría que controlar que todos actúen conforme al programa” (Derpic 2015, 553). Esta propuesta cuestiona la existencia de un poder hegemónico que, a partir de ser representado por un partido político, coarta la libertad de pensamiento y acción.

En este contexto la propuesta y el accionar de *Nuevos Horizontes* partía del principio de que cada uno tenía la libertad de internalizar los valores que consideraba importantes en su formación individual, por lo que sus miembros no creían en la dogmatización ideológica propia de los partidos políticos. Así, *Nuevos Horizontes*, a partir de sus obras teatrales, buscó sensibilizar a la población acerca de la realidad social, mas no crear una célula anarquista. “Líber quería desarrollar un núcleo de jóvenes con principios éticos, sólidos sobre los valores del ser humano.” (L. Cajías 2007, 141). Los miembros del Conjunto tenían el propósito de que cada sujeto, a partir de su propia percepción, asumiera los valores que considerara pertinentes. Por eso se puede decir que la contribución artística del Conjunto cumplió con el propósito de que el arte desempeñara una función social relevante.

### **3.2 La Función Social del Arte**

El concepto de función social del arte, en su generalidad, hace referencia a la incidencia de las manifestaciones artísticas dentro del imaginario social. En este sentido el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* representó obras que hacían referencia a problemáticas sociales obreras del siglo XX. Según Theodor Adorno (2004), el trabajo de la función social del arte permite comprender la intención a la que se dirige la obra artística, más allá de lo meramente estético. Es decir, cada momento histórico y social marca un tipo de expresión artística, que tiene su propia identidad. Esto se evidencia en las obras de *Nuevos Horizontes*, que hacían referencia a las condiciones de vida, de explotación y discriminación en las que se encontraban los sectores obreros-mineros. Entonces, de acuerdo con Adorno, “al momento social se le hace justicia artísticamente, no imitándolo, no haciéndolo apto para el arte, sino inyectándolo en el arte” (Adorno 2004, 340). Esto permite llegar a los sujetos tomando en cuenta las condiciones en las que viven, con una perspectiva estética que devela los hechos sociales. Sin embargo, el arte no actúa directamente en la política, sino que se introduce a partir de los fenómenos sociales que irrumpen en el contexto artístico.

A pesar de que el arte cumple una función social e incluso política, es importante resaltar que este no tiene el propósito de ser una propaganda política inmediatista sino, por el contrario, generar una conciencia tanto en los actores como en los espectadores. Tal como señala Luckacs, “Mientras que la propaganda política lleva a cabo la movilización inmediata de los medios para conseguir un fin práctico inmediato, el arte desarrolla una función transformadora compleja; indirecta y mediadora de amplio alcance, la cual favorece el desarrollo de la autoconciencia y el crecimiento intelectual y moral del autor y los espectadores” (Lukács 1965, 80-81). Esto permite entender como *Nuevos Horizontes*, a partir de su ideal anarquista, produjo obras artísticas llevando valores ácratas que no manifestaban explícitamente una posición partidaria, sino que pretendían generar una transformación ideológica en la sociedad, sin pretender generar una propaganda política con fines inmediatistas. Esto puede evidenciarse a partir de la selección y representación exacta de obras de autores ácratas que eran escogidos por los miembros del Conjunto. Los diálogos plasmaban principios anarquistas, y temáticas relacionadas con la libertad, la solidaridad, el apoyo mutuo, la equidad y la ausencia de prácticas competitivas y de poder. La intención de las obras era generar reflexión en los espectadores, mas no dirigirlas hacia fines partidistas.

La función social que *Nuevos Horizontes* pretendió desarrollar fue la creación de lazos de confraternidad y solidaridad entre sus miembros, los espectadores de los pueblos y los sectores obreros. Al respecto Liber Forti señalaba que “la cultura es más que el cultivo de sí mismo mediante el arte, el intelecto y las buenas costumbres. Supone el cultivo de los sentimientos y facultades del ser humano encaminado a lograr un nivel de relaciones de compañerismo con sus iguales para el logro de su alegría, de su felicidad, porque la sociedad en su conjunto reposa en última instancia sobre la felicidad de las personas que la conforman” (Derpic 2015, 264). Siguiendo este principio, los integrantes de *Nuevos Horizontes* formaron una comunidad de personas que, a partir de la unión por el arte, cultivaron sentimientos de solidaridad y alegría. Consideraban que el arte era la mejor forma de alcanzar el bienestar de la sociedad y la emancipación de los pueblos.

El propósito fundamental fue “hacer del teatro, de su poesía y de su arte, un instrumento para la cultura popular, alentar la vocación juvenil hacia esta disciplina creadora del espíritu y encauzar el esfuerzo colectivo hacia fines socialmente útiles”. (Conjunto

Teatral Nuevos Horizontes 1956, 1); para ello, los miembros del Conjunto encauzaron su lucha a través de manifestaciones artísticas que permitían una organización activa de los sindicatos mineros, a diferencia de otros grupos que asumían medidas de hecho<sup>22</sup> para lograr sus reivindicaciones sociales<sup>23</sup>.

La forma de lucha que propuso *Nuevos Horizontes* fue la de asumir al arte como un instrumento de liberación para los trabajadores. Ante esta situación, Liber Forti señala que existe un “uso perverso de las actividades artísticas orientadas a una satisfacción pasiva y consumista de la necesidad biológica del sentido estético del ser humano, haciendo del arte una actividad – mercancía” (Derpic 2015, 263). Entonces, desde la perspectiva del Conjunto, cuando el arte no posibilita pensar libremente sino que por el contrario se vuelve un acto de repetición y satisfacción pasiva ausente de crítica deja de ser arte “porque el arte para ser tal, supone libertad” (Derpic 2015, 163). La intención de *Nuevos Horizontes* era justamente contrarrestar todos los intentos hegemónicos de difusión de la actividad artística, ya que ellos consideraban que esto alienaba a los trabajadores y buscaba hacerlos olvidar de sus problemas. Sin embargo, como se ha analizado ya, a pesar del discurso que manejó *Nuevos Horizontes* acerca de la libertad que debía tener el arte, el Conjunto apoyó a la creación de la comisión de espectáculos del sindicato minero *Trabajadores del Arte*, quienes censuraban las manifestaciones artísticas que no respondían a los intereses del sindicato.

La relevancia del arte como medio para obtener la libertad, en el ideal de *Nuevos Horizontes*, se ve expresado en su afirmación que “Toda lucha por la libertad es una lucha por el arte” (Conjunto Teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). Esta propuesta del Conjunto enfatizó el vínculo entre la expresión artística y la libertad de las personas. Sus obras se enfocaban en la concepción de una mayor libertad individual que permitiera impulsar procesos de transformación social en la vida cotidiana.

Esta función social del arte, como parte de los principios de *Nuevos Horizontes*, se dio por medio del trabajo teatral, el cual difiere de otros tipos de expresión artística. Desde la perspectiva de Louis Jouvet, el teatro expresa las necesidades más íntimas de quienes lo

---

<sup>22</sup> El término de medidas de hecho pertenece al léxico popular y sindical; implica acciones como enfrentamientos, paros, barricadas, huelgas, boicots y sabotajes.

<sup>23</sup> Entre las reivindicaciones sociales se hallaban: el respeto a la jornada de ocho horas, el pago de horas extras, el aumento salarial, la atención de salud y educación y otros.

representan y de quienes lo ven. La justificación que los del Conjunto le dan a la elección del teatro se basa precisamente en la propuesta de Jouvett, que señala que el teatro “ocupa un lugar insigne y merecido. Debe ese lugar a la importancia de una comunidad en la que vive, sostiene y propaga.” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 4).

Por otra parte, la función social del teatro para *Nuevos Horizontes* se fundamenta en la realización de una reflexión activa por parte del público que lo presencia, porque el teatro “se constituye en el universo único de intercambio libre, el de los sentimientos e ideas. Por sus virtudes y excelencias el teatro se ha afirmado y revelado como un lazo espiritual incomparable. La vida y el arte del teatro utilizan y crean reacciones de sensibilidad, relaciones de afecto y amistad: estos son actos esenciales.” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 4). Desde esta perspectiva, el Conjunto asume la importancia de la creación de lazos afectivos entre la comunidad, a partir del contenido y la realización de obras teatrales.

El teatro considerado como actividad artística se convirtió en un instrumento de emancipación, pues permite un trabajo conjunto y de fraternidad, “tiene por finalidad no sólo entretener, sino, ayudar al hombre en el campo difícil de las preocupaciones espirituales, a sostener la fe en el futuro y la confianza en el porvenir mediante el trabajo en fraternidad y libertad” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1960, 28). Este compromiso fraternal no sólo hacía referencia a las puestas en escena para generar reflexiones, ni se quedaba solamente en un discurso alentador, sino también en que el compromiso solidario del Conjunto fue llevado a la práctica. Esto se puede evidenciar a partir de la entrega de zapatos que los del Conjunto hicieron a los niños pobres del pueblo que, señalaron, que fue la “inversión más alegre y feliz que pueda darse, se ha convertido la utilidad 1.817.241 bolivianos en 275 pares de calzados” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1957, 6). Estas muestras de apoyo hacia la comunidad por parte de *Nuevos Horizontes* resaltan la función social que tuvo el Conjunto en la sociedad Tupiceña.

Como conclusión se puede señalar que la función social del arte libertario permite romper todo tipo de esquema social y político como algo establecido y tradicional. Expresa la realidad social a través de la estética y rechaza todo tipo de imposición hegemónica. El trabajo artístico de *Nuevos Horizontes* cumplió una función social en la población tupiceña

y minera del sur de Bolivia, pues llevó un arte crítico y reflexivo que permitió generar vínculos solidarios entre quienes formaban parte del Conjunto y la población que asistía a las obras, quienes se mostraban dispuestos a colaborar con el trabajo de *Nuevos Horizontes*<sup>24</sup>. Así también, el Conjunto, con las recaudaciones que obtenía, aportaba económicamente a las escuelas y bibliotecas con donaciones de zapatos o libros para los estudiantes.

### **3.3 La Educación por El Arte**

La propuesta de *Nuevos Horizontes* acerca de la Educación por el Arte, permite visualizar la función social que ellos desempeñaron a partir de la labor artística. Según Herbert Read, la Educación por el Arte se constituye en la transferencia de conceptos entre docentes y estudiantes, lo que les permite generar una mirada crítica sobre las ideas y las costumbres. Todo este tipo de educación debe ser atractiva para el estudiante, por lo que considerar el arte como medio de educación es una manera de incentivar el interés al educando. (H. Read 1977) A partir de este postulado, el Conjunto propuso que, a través del trabajo teatral, se podía educar a toda la población y principalmente a los jóvenes. Al tratarse de una propuesta anarquista, ellos no buscaron tener una escuela tradicional, porque esto supondría un ente de poder y represión, sino que su objetivo era educar a las personas en los talleres de teatro. Como lo señala Liber Forti, para desarrollar esta propuesta, el Conjunto se basó en el planteamiento de Herbert Read acerca la Educación por el Arte, y lo adecuaron al contexto boliviano. (Derpic, En Libertad 2015).

La propuesta de la Educación por el Arte se constituye en un desafío que debe tomar en cuenta la intervención de aspectos políticos, sociales, económicos, éticos, estéticos y culturales que se entrelazan en una dinámica constante. En la búsqueda de establecer una propuesta factible acerca de la educación, se desarrollan parámetros que han sido llevados a la práctica en distintos movimientos culturales y artísticos. Algunos de estos parámetros fueron inspirados por la tendencia ácrata, y expresados en valores que responden a la libertad, la justicia, la solidaridad, la creatividad y la espontaneidad.

---

<sup>24</sup> Tal como señala Forti, “Muchas personas del pueblo nos ayudaban a pintar la escenografía, montar los escenarios y coser la vestimenta” (Derpic, En libertad 2015)

Desde la perspectiva ácrata y de acuerdo con Herbert Read, la educación es “la verdadera disciplina, es un modo de conducta desarrollado espontáneamente. Cualquier otra forma de comportamiento que asuma el mismo nombre es mera y arbitraria coerción impuesta por el temor al castigo, inestable en cuanto a su equilibrio y productora de tensiones individuales y sociales. El camino hacia la armonía racional, hacia el equilibrio físico, hacia la integración social, es el mismo camino –el camino de la educación estética” (Read 1977, 275). Desde esta perspectiva se puede entender que la educación libertaria está conducida en todo momento por la espontaneidad consecuente de la libertad.

Entonces, si se hace una conjunción de las conceptualizaciones ácratas acerca de la educación y el arte, se puede decir que la educación por el arte debe romper todo tipo de poder que coaccione, que limite, que imponga, que utilice al pueblo para regirlo y determinarlo política y económicamente. Siguiendo estos postulados, para Liber Forti la Educación por el Arte cobró un sentido diferente en tanto “Es una concepción de la cultura contraria a la de un subproducto de la educación tradicional racionalista, en la que cuenta el amontonamiento, casi siempre en abstracto, de conocimiento e ilustración sin ninguna base moral, la cuál ha de resultar ineludiblemente del ejercicio en hábitos y costumbres, de los sentimientos dignificantes” (Derpic 2015, 265).

La educación por el arte, de acuerdo con Augusto Boal, considera que la “Educación consiste en una relación dialéctica en que la sociedad educadora no sólo permite sino que necesita que el educando actúe como sujeto, considerando que este no va a ser asimilado por una sociedad ya hecha, inmodificable, sino que la viene a transformar según sus propias necesidades y anhelos. El educador ofrece sus valores y sus conocimientos no para que sean pasivamente aceptados, sino para que sean transformados por el educando” (Boal 2014, 126). Siguiendo los conceptos anteriores, *Nuevos Horizontes* generó, por un lado, nuevas propuestas y técnicas en la educación que permitieron romper criterios repletos de signos de destrucción, violencia, discriminación y desamparo, donde los más damnificados eran los sectores obreros y mineros, y, por el otro, creó talleres de formación politécnica, donde los miembros del Conjunto compartían conocimientos a partir de un trabajo activo tanto en Tupiza como en los centros mineros. Estos talleres se realizaban “a través de centros comunitarios de actividad artística, que pueden ser tanto para niños, jóvenes o adultos, que



serían promovidos por los sindicatos mineros, a través de sus secretarios de cultura” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1960, 1).

Para la propuesta de la Educación por el Arte, es fundamental que los educandos dejen de lado los criterios adaptacionistas y conformistas, los cuales se manejan con consignas disciplinarias que uniforman, silencian y llevan a repetir pasivamente los contenidos impuestos por las políticas estatales, pues crear es inventar nuevas formas de apasionarse con la vida, sentirse libres de toda forma de opresión y sojuzgamiento.

Estas ideas fueron planteadas en el Boletín número 14 de *Nuevos Horizontes*, donde se señalaba que la educación por el arte atentaba al orden establecido por las políticas públicas que sólo mercantilizan y crean sujetos para el mercado; aceptaba las diferencias de los procesos y las particularidades de los educandos sin fomentar la competencia, por lo que ellos recalcan que “Hay que fomentar la confraternidad, que todos participen en la educación y su incentivo sea el reconocimiento de sus compañeros” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1957, 3). Así, la Educación por el Arte no somete a los educandos a una disciplina silenciada, ni a la repetición de lo arcaico y lo regulado. En la interrelación de la educación, la cultura y el arte proponen lo siguiente:

Bueno pues, ahora hay que decir que la cultura no es más que el cultivo de sí mismo mediante el arte, el intelecto y las buenas costumbres. Supone el cultivo de los sentimientos y facultades del ser humano encaminado a lograr un tipo de relaciones de compañerismo con sus iguales para el logro de su alegría, de su felicidad, porque la sociedad en su conjunto reposa en última instancia sobre la felicidad de las personas que la conforman (Derpic 2015, 264).

Desde esta perspectiva la educación por el arte toma en cuenta la subjetividad de los educandos, pues aprender significa también descubrirse a sí mismo y el descubrimiento provoca sentimientos de felicidad y compañerismo. El teatro, de esta manera, es una posibilidad de cultivar nuevas formas de conocimiento.

La propuesta de *Nuevos Horizontes* era romper con la educación tradicional impuesta por el capitalismo y así crear relaciones fraternas, despertando sentimientos de hermandad y sensibilidad. Era crear “una enseñanza politécnica que ponga a los niños y jóvenes en contacto directo con la producción y su función social; una educación moral orientada a la promoción de que no hay que tener mucho, ni usar mucho, sino ser mucho, solidarios, ayudándonos mutuamente; educación por el arte, que es la educación que aplica el método

del arte o método estético que involucra un enfoque de la realidad basado en lo sensorial y subjetivo” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1960, 1).

Entonces, la educación por el arte va más allá de la adquisición de conocimientos memorísticos, que se fundamenten en conocimientos dogmáticos e incuestionables. Al contrario, esta propuesta plantea el conocimiento a través de las sensaciones y percepciones, las cuales se deben asociar a los comportamientos morales representados por la solidaridad y la justicia. Al respecto Liber Forti plantea:

En el universo que percibimos a través de nuestros sentidos existen ciertos ritmos, ciertas melodías, ciertos colores y proporciones, que al ser percibidas comunican al ser humano, una sensación de satisfacción, de placer. Si podemos asociar con el bien, con la solidaridad, la sensación concreta de satisfacción y placer artístico que nos dan esas proporciones, colores y ritmos, y con el mal y la injusticia las sensaciones concretas de disgusto o de dolor que nos provoca la fealdad, sí podemos hacerlo mientras la mente infantil permanece abierta a estas influencias, habremos establecido una asociación de las sensaciones naturales y espontáneas y el comportamiento solidario y justiciero; es decir, moral (Derpic 2015, 266).

Para lograr los objetivos mencionados y así desarrollar su propuesta acerca de la Educación por el Arte, *Nuevos Horizontes* propuso conformar talleres dedicados a la actividad artística, donde se interrelacionen niños, jóvenes y adultos. Estos talleres y centros debían ser promovidos por los sindicatos a través de su secretaría de cultura y a partir de las juntas directivas en los colegios. En este sentido se promovía una mirada intergeneracional donde los adultos puedan compartir sus experiencias y sus conocimientos con los niños y jóvenes y, a su vez, los adultos recobren la vitalidad y la energía de las nuevas generaciones. Liber Forti, al referirse a los talleres realizados en los centros mineros, señala: “se trató de impulsar los Talleres de Educación por el Arte para promover todas las actividades artísticas. Contra la competencia individualista el camino era el esclarecimiento contra la alienación a través de la capacitación” (Derpic 2015, 266).

Esta propuesta no fue admitida por el poder estatal, que en ese momento se encontraba bajo la dominación de las reglas del capital; sin embargo, ello no fue un freno para que se llegara a reivindicar el fortalecimiento del sindicato por medio de la capacitación en talleres de educación por el arte. Se buscaba romper con la competencia individualista, luchar contra todo tipo de imposición y violencia, creando medios informativos. Los talleres tenían implícitamente contenido social y político, más no panfletario.

La Educación por el Arte le dio al teatro un papel relevante para el desarrollo de la educación, ya que a partir del mismo se podía educar de manera creativa y horizontal, “el teatro se concebía como continuación de la vida militante, no como un bien de consumo. Por ello, en los centros, escuelas-taller o sindicatos anarquistas, nos hallamos con productos culturales determinados por el contenido social y político” (Arreche 2013, 90). En resumen, *Nuevos Horizontes* incentivó la formación teatral para el desarrollo de una educación libertaria. A partir de la interpretación de las obras teatrales seleccionadas, las personas podían desarrollar “su sensibilidad y su inconformismo, es obvio que el artista sólo puede crear en condiciones propicias, es decir, en condiciones de libertad.” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 1). Esto se da porque el teatro permite incorporar conocimientos vivencialmente, situarse en las diferentes realidades y proporcionar recursos para poder interpretar la realidad social a través de la estética.

Para Herbert Read, en la Educación por el Arte “se impone algo más que la creación de nuevas estructuras externas; exigen también determinadas estructuras internas de la mente, capaces de darnos el goce pleno de la vida. Por ello debemos buscar los métodos que permitan aflorar al artista latente en cada uno de nosotros” (H. Read 2014, 148). Estos postulados se dirigen a desarrollar un trabajo educativo constante basado en el arte, propuesta que tuvo *Nuevos Horizontes* a lo largo de su existencia y que se ve reflejada en sus revistas y boletines.

Debido a las condiciones políticas de dictadura que se sucedieron en Bolivia a partir de 1964, el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* desapareció, sin embargo la propuesta de trabajar por el arte y la cultura fue replicada por algunos grupos teatrales independientes, que fueron producto o tuvieron relación con el Conjunto a nivel nacional e internacional. Este es el ejemplo del *Teatro de los Andes* (Bolivia- Cesar Brie), *Teatro Arena de Sao Paolo* (Brasil- Augusto Boal), la *Candelaria* (Colombia- Santiago García y Enrique Buenaventura), el *Aleph* (Chile- Oscar Castro), *Teatro Obrero Estudiantil* (Ecuador- Pedro Saad), *Teatro campesino* (Perú- Víctor Zavala), *Teatro popular de vanguardia* (Paraguay- Antonio Pecci), *Club de teatro* (Uruguay- Jorge Denevi y Eduardo Vasquez), el *Grupo Machete* (Argentina- Augusto Boal), *Rajatablas* (Venezuela- Carlos Jimenez), *Teatro estudio de La Habana* (Cuba- Raquel Revueltas), *Los Mascarones* (México- CLETA- UNAM).

La existencia de tantas expresiones artísticas en este ámbito, basadas en la educación por el arte demuestra que es posible el trabajo de grupos autónomos e independientes que puedan realizar dicha labor a favor del desarrollo cultural de los pueblos. Por ello se considera importante ver la producción de nuevos grupos de teatro independiente que se auto financian a partir de su trabajo<sup>25</sup> y reproducen discursos con valores ácratas tanto de manera explícita como de forma implícita.

### **3.4 El significado de libertad en el teatro de Nuevos Horizontes, el caso de la obra *La zorra y las uvas*.**

Para analizar discurso de las obras de *Nuevos Horizontes* es necesario comprender que existen diferentes tipos de teatro popular, según la forma como se muestra el contenido. Para Augusto Boal, “existen por lo menos dos tipos de teatro en la categoría de teatro popular: implícito y explícito” (Boal 2014, 32). En el teatro explícito la perspectiva popular es abiertamente mostrada, es decir no existen contenidos expresados en un metalenguaje y la exposición de los mismos es abierta y discernible, tampoco se utilizan muchas metáforas y la intención del sentido del discurso es claramente perceptible. Por su parte el teatro de contenido implícito presenta en sus obras aquello que no revela su verdadero significado de inmediato; utiliza un metalenguaje, requiere de un análisis e interpretación para encontrar el sentido oculto que abriga el discurso, utiliza abundantes metáforas y condensa varios significantes en el discurso. (Boal 2014).

El proyecto teatral de *Nuevos Horizontes*, a partir del precepto de que el arte no debía dogmatizar, se ubica en el segundo tipo de teatro popular, sus obras teatrales tenían un contenido implícito que servía para difundir los valores ácratas. En este subcapítulo se realiza el análisis del discurso de una obra, *La zorra y las uvas* del autor Guilherme Figueiredo, que permite entender el significante *libertad*. Este se constituye en un ejemplo de la manera en la que el Conjunto expresó los principios del anarquismo dando lugar a que los espectadores

---

<sup>25</sup> Ver la propuesta de Augusto Boal en el libro “técnicas latinoamericanas para la realización de teatro popular”, el cual expone las posibilidades de conseguir instrumentos de utilería a bajo costo, para así auto sustentarse dentro de los teatros independientes. Pues tal como señala el autor “No hay que desechar nada” (Boal 2014, 135).

discernieran y reflexionaran a partir de los contenidos puestos en escena. Se eligió *La zorra y las uvas* por ser la más difundida a lo largo de la historia del Conjunto, además de ser la obra con la que se inicia el trabajo de imprenta.

El subcapítulo acerca del análisis del discurso contempla un abordaje desde la teoría psicoanalítica; más específicamente, desde la perspectiva lacaniana<sup>26</sup>. De acuerdo con Lacan, se hace necesario cuestionar la relación mecánica y unidireccional del significante y el significado, por lo que la teoría psicoanalítica considera que el significado es la consecuencia de la unión de significantes que se presentan a lo largo de una cadena significativa. Desde esta perspectiva se ha elegido el significante *libertad*, que se desplaza a lo largo de toda la obra y toma diferentes matices en cada uno de los personajes. Siguiendo la misma teoría, se analiza el discurso de cada sujeto presente en la obra, ya que cada uno da significaciones diferentes al significante primordial: *libertad*.

El objetivo de este análisis es demostrar que el significante libertad se constituye en el nódulo central que condensa diferentes significantes, los mismos que se desplazan por el discurso de cada uno de los personajes, es decir que para cada uno de ellos el concepto de libertad es diferente. Esto se debe a que cada personaje representa en la obra un tipo de historia y una posición subjetiva también diferente.

Dentro de la producción del sentido se debe considerar que un significante por sí solo no significa nada. Por lo tanto, el significante libertad, sin contextualizarlo a través de la representación discursiva de cada uno de los personajes, quedaría como un significante vacío, sin sentido. “Ahora bien si el sentido es un efecto, efecto de articulaciones significantes, estas articulaciones (que hacen la estructura) son inconscientes” (Morales 1997, 33). Si se tiene en cuenta que el sentido es un efecto de articulación de significantes inconscientes, en *La zorra y las uvas*, cada uno de los personajes, de forma inconsciente, simboliza y verbaliza de manera diferente el significante *Libertad*, lo que permite construir un mensaje implícito.

Para el análisis del discurso se tomarán en cuenta figuras de la lingüística que guardan estrecha relación con el psicoanálisis; así, según la interpretación de cada personaje, se

---

<sup>26</sup> La teoría lacaniana es una sistematización y revisión de la teoría psicoanalítica freudiana, que se apoya en la lingüística y el estructuralismo. Jaques Lacan fue un psiquiatra francés que se interesó por los escritos de Freud a los cuales hace referencia en todas sus obras, sin embargo, Lacan da mayor relevancia al discurso.

podrán identificar los conceptos. Se puede decir que el significante estructural de la *libertad* se desliza en la cadena significativa, en el discurso de cada uno de los personajes, tomando distintas significaciones y formas lingüísticas.

La obra titulada *La zorra y las uvas* se desarrolla en el contexto de la Grecia antigua. Se inicia con la presencia de dos mujeres en una habitación residencial. Una de ellas, Melita, es esclava, la cual, mientras cepilla los cabellos de su ama llamada Cleía, discute con ella las cualidades del esposo de Cleía llamado Xantos. Melita se encuentra deslumbrada por el esposo de Cleía, ya que lo considera un hombre guapo, inteligente y filósofo; sin embargo Cleía se muestra molesta por los largos periodos de ausencia que tiene su marido y expresa que los regalos que este le trae son más expresiones de vanidad que de amor.

Xantos al retorno de uno de sus viajes trae consigo un regalo para Cleía, un esclavo llamado Esopo que Cleía rechaza por su fealdad; sin embargo Xantos insiste en que Esopo es el mejor regalo, ya que es muy inteligente. A lo largo de la obra, Esopo va demostrando su inteligencia mediante el relato de fábulas que generan reflexiones acerca de la belleza, el amor y la libertad. La inteligencia de Esopo enamora a Cleía, quien le ofrece sacrificar su propia libertad a cambio de recibir el amor del esclavo, sin embargo este la rechaza porque a él sólo le interesa conseguir su libertad.

Esopo detesta su posición de esclavo y su único objetivo es conseguir su libertad, a la que considera como la condición máxima del ser humano. Xantos, por su parte, le ofrece reiteradas veces su carta de libertad a cambio de favores, sin embargo no cumple con su palabra, hasta que Agnostos (el guardián del pueblo) se lo exige por requerimiento del pueblo. Una vez que Xantos libera a Esopo, este se marcha, pero es traicionado, ya que aparece en su morral una copa de oro y por este motivo se debe castigar a Esopo con la muerte. Para salvar a Esopo, Agnostos lo lleva a casa de Xantos y Cleía para que estos declaren que Esopo aún sigue siendo su esclavo y, de esta manera, reducir su castigo a azotes. Esopo no admite el trato, pues rechaza la mentira y señala que prefiere morir libre, antes que vivir esclavo, por lo que finalmente se lo ejecuta.

Los cinco discursos de los personajes que conforman la obra serán analizados independientemente, para luego arribar al discurso inconsciente que la obra busca representar.

### 3.4.1 Melita: la mujer esclava

La esclava Melita concibe inicialmente la libertad a partir de la posibilidad de desplazarse libremente por el espacio. Es de esta manera que ella hace una crítica a la libertad que tienen las denominadas mujeres libres por lo que señala que “las mujeres libres no salen de la casa, en cierto modo, son más esclavas que nosotras” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 21). El significante libertad es para Melita la posibilidad de salir sin compañía, a diferencia de la llamada mujer libre, que debe permanecer la mayor parte del tiempo en su casa y que sólo puede salir acompañada.

Por otro lado, para Melita el objetivo central de su vida no es conseguir una carta de libertad, sino conseguir el amor de Xantos. Para lograr su objetivo pone en juego la seducción con su amo para conquistarlo con frases como: “yo soy la que le enseña (a Cleía) los secretos del amor” [...] “yo conozco el amor mejor que ella y ¿tu ni siquiera me miras?” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 34). Sin embargo, al ser rechazada por Xantos, confabula contra su ama Cleía y le dice a Xantos: “si la perdieses no lo lamentes. ¡Quién sabe si no habrá huido (Esopo) con tu mujer!; deja que se vayan ¿Qué pierdes?” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 35). Para Melita su lugar de esclava y la posibilidad de moverse libremente le permite utilizar artificios para lograr separar a Xantos de Cleía y así ocupar el lugar de su ama. Ello muestra que existe un desplazamiento<sup>27</sup> del significante libertad en otros significantes como la confabulación, el engaño y la seducción. Melita considera que puede conseguir el amor de Xantos a partir de desprestigiar y traicionar a su ama, por lo que le dice a Xantos: “una mujer que en vez de quererte, prefiere un monstruo; si yo tomara tu cabeza entre mis manos, verías como te olvidas de todo (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 45). La esclava utiliza un discurso basado en la intriga para confundir a Xantos, y a la vez utiliza una artimaña seductora cuyo fin es conquistarlo. Al no encontrar una respuesta positiva de Xantos busca un nuevo ardid, procura que Esopo logre su libertad y huya con Cleía para que Xantos quede sólo y así Melita pueda conseguir el amor de su amo y ocupar

---

<sup>27</sup> El desplazamiento se entiende como la “relación de conexión de un significante con otro significante” (Ducrot y Todorov 1981, 165). “El desplazamiento consiste en que el acento, interés, intensidad de una representación, puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones que con ésta poco tienen que ver, aunque estén ligadas a la primera por una cadena asociativa.” (Baumgarten 2008).

el lugar de esposa. La libertad concebida por Melita se asocia metonímicamente<sup>28</sup> con la traición a su ama, la intriga a Xantos y la ambición de ocupar el lugar de Cleía. Para Melita, por lo tanto, la libertad se presenta como un significante confuso en tanto adquiere significaciones diferentes y contradictorias. Es así que se puede decir que para la esclava Melita, libertad significa únicamente una posibilidad de desenvolverse en la casa y en la calle para lograr otros objetivos como el amor de su amo y el estatus de esposa.

### 3.4.2 Cleía: la mujer libre

El significante *libertad* en el discurso de Cleía es diferente al de Melita y va a cobrar diferentes significaciones. Ella asume ser una mujer libre por su posición social y su estatus, sin embargo, su reflexión acerca de lo que supone es la libertad va cambiando a lo largo de la obra. Desde un análisis que se circunscribe a la obra, se puede decir que las transformaciones que sufre el discurso de Cleía sobre la libertad, sirvieron a *Nuevos Horizontes* para ejemplificar que los seres humanos asumen ser libres sólo por el hecho de nacer fuera de la esclavitud, pero que es necesaria una reflexión para lograr entender que la libertad se la consigue a partir de la lucha por la emancipación.

En un primer momento Cleía no se cuestiona acerca de la libertad, pues es considerada socialmente como una mujer libre; posteriormente sufre un proceso de identificación con las esclavas por la condición compartida de ser mujeres que sufren sometimiento, ofensas y denigración por parte del hombre libre (Xantos); así, en una parte de la obra dice: “Formo parte de sus bienes, como tú, las demás esclavas, y esta casa” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 22). Ella también protesta por recibir regalos de Xantos, los cuales no los considera como expresiones de amor: “no es amor lo que mueve a los hombres a hacer regalos a sus mujeres. Es vanidad o el remordimiento” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 22).

---

<sup>28</sup> La metonimia definida como “empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa misma palabra” (Ducrot y Todorov 1981, 319).



Luego que Cleía recibe como regalo de Xantos al esclavo Esopo y una vez que este hombre feo se convierte en el amor de su vida, el significado de libertad para Cleía cambia totalmente. Eso es lo que expresa cuando dice a su amado: “un solo gesto tuyo, Esopo y yo me iré contigo si eres libre, o me quedaré como esclava si sigues siendo esclavo” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 47). En este momento Cleía asocia la libertad con el amor y no se interesa perder su estatus de libre, ni el dinero, la vanidad o la belleza, si lo hace por amor a Esopo.

Sin embargo, en un cuarto momento de la obra, el significante libertad sufre nuevamente un desplazamiento. Cleía asocia la libertad con la venganza y la infidelidad, así le dice a Esopo: “Soy mujer de un hombre que te hace azotar, que te desprecia, que te tortura, que te humilla. Hazme tuya. Vamos estúpido, véngate de Xantos” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 39). Posteriormente el significante libertad se asocia con la mentira, que salvaría a su amado. Así, Cleía suplica a su marido: “Xantos. Tú puedes salvarlo. Diles a los délficos que es tu esclavo” y a su amado Esopo: “Entonces véngate. Miénteles. Diles que eres esclavo. La gente soporta bien la mentira” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 52-53). Finalmente, la preciada libertad culmina asociándose con el dolor y la muerte: “con un gemido. Es tu muerte...tu muerte.” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 53).

En conclusión, podría decirse que la libertad para Cleía se desplaza en el discurso con diferentes significantes que van desde la indiferencia, pasan por el sacrificio, la mentira, la infidelidad y finalmente la muerte; a pesar de ello, queda claro que para Cleía la libertad se desarrolla en el amor, de tal manera que no le importa convertirse en esclava para estar junto a Esopo, o quiere empujar a su amado a la venganza y a la mentira. Esto demuestra que el proceso de comprensión de la libertad pasa por diferentes etapas de asimilación, que en muchos casos son confusos e inciertos.

### **3.4.3. Xantos: Hombre libre**

Xantos es un filósofo, vanidoso por las riquezas y el estatus social que tiene. Descuida su matrimonio, por lo que es traicionado por su esposa Cleía, quien lo desprecia. Sin embargo, a él no le interesa el hecho de ser traicionado en sí mismo, sino que no soporta quedar en ridículo frente a la sociedad. Xantos, al regalar a su esposa un esclavo feo cree

asegurarse que Cleía no podría enamorarse de él, lo que muestra que Xantos no valoraba la inteligencia y el alto nivel de espiritualidad de Esopo, sino que considera que lo importante era la belleza física y el dinero.

Xantos ocupa el lugar del amo, pues tiene el poder de otorgar o privar la libertad a sus esclavos y mujeres a los cuales ve como parte de sus riquezas y les da un trato despectivo. Incluso ve a su esposa solamente como un objeto portador de belleza física a la que puede denigrar, es por ello que frente a Cleía se expresa: “¿Qué son las mujeres? Un fenómeno fisiológico. Claro que unas piernas bien torneadas y derechas, y unas caderas que se balancean como las barcas ancladas en el Pireo, son tentación, hay que reconocerlo. Pero no son más que fisiología” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 30). A Xantos no le importa devaluar a las mujeres por considerarlas parte de sus bienes y sentirse dueño de ellas y tampoco percibe que mancilla su dignidad.

Xantos no es solamente un hombre jurídicamente libre sino que, además, tiene un poder total sobre la libertad de sus esclavos, lo que hace que los manipule y engañe a su conveniencia. Por ejemplo, el esclavo Esopo resuelve inteligentemente todas las demandas y conflictos de Xantos, bajo la promesa que él le hace de otorgarle su carta de libertad. Sin embargo, una vez que Esopo resuelve sus problemas, Xantos le niega repetidas veces su solicitud, haciendo uso del poder que tiene frente a sus esclavos. De esta manera, el significado de libertad para Xantos se asocia con el ejercicio de poder.

Por otra parte, Xantos reconoce y valora a Agnostos por el lugar que este ocupa como capitán de los guardianes, como representante del poder y por su insensibilidad. Es así que Xantos se refiere a Agnostos como: “Un hombre que no quiere nada. Ya lo veis; ni siquiera se siente infeliz, no está desesperado. Está sereno, en calma como un dios. Podría desear muchas cosas, porque es joven, es fuerte y es hermoso” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 27). Xantos valora únicamente a quienes tienen poder; pero, a la vez Xantos se identifica con Agnostos por ser considerados “hombres de la filosofía”. De esta manera expresa una relación metonímica al poner a su esposa al servicio de Agnostos cuando le ordena: “Mujer hónralo. Lávale los pies” [...] “este hombre es un filósofo. Es un sabio” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 28-29).

En medio de su situación de hombre libre y dueño de su mujer y sus esclavos, y de su aparente admiración hacia Agnóstos, se evidencia que Xantos no quiere perder el lugar de poder que sostiene, por lo que en pleno estado de embriaguez lo reta diciendo: “Caro filósofo: aquí frente a ti hay un hombre que sería capaz de beberse el mar entero. ¿No crees que soy capaz de beberme el mar entero?... Apuesto contigo, apuesto lo que quieras. Mi casa, mi dinero, mis esclavos. Todo, ¿aceptas? Vamos acepta”. (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 32). En este discurso Xantos siente que su estatus se tambalea frente a una autoridad y entonces se muestra vanidoso e imprudente frente a otro personaje que representa todo lo que él anhela.

Para Xantos, la libertad se encuentra en directa relación con el ejercicio de poder, que por un lado se manifiesta en la relación de Xantos con los esclavos y las mujeres, a quienes los denigra y los utiliza para demostrar su superioridad y riqueza y, por otra parte, con la relación con su par (Agnóstos) que en una primera instancia es de reconocimiento, luego de identificación y, finalmente, de cierto sentimiento de inferioridad, por lo que requiere encontrarse en un estado de embriaguez para retar a Agnóstos y así demostrar su superioridad.

Desde el análisis de la obra, el personaje de Xantos sirve para vulgarizar a los sujetos que consideran que la libertad consiste en someter a otros humanos bajo su mandato y ejercer poder sobre los mismos. Sin embargo, al final, Xantos pierde todo lo que era importante para él como la dignidad, el orgullo, las riquezas y el poder.

#### **3.4.4 Agnóstos: Hombre extranjero**

Agnóstos es también un hombre libre que llegó al lugar para custodiar las cosechas, es capitán de los guardias, y se lo define como un hombre atleta, fuerte, hermoso y lacónico. Este se encuentra ajeno e insensible al espacio que habita y muestra desinterés por los placeres y la vida. Se desentiende de la realidad social. Agnóstos, dentro de la obra, también va a ocupar el lugar del amo, por ser quien representa el poder y la insensibilidad.

Su pasividad es señal del desinterés por su estadía en el lugar donde cumple una función concreta. No le interesa en este contexto la búsqueda de la libertad de los esclavos, ni se cuestionaba por el papel de sometimiento que tenían las mujeres. No le interesa conocer

ni templos, ni cortesanas. Es un extranjero en la cabalidad de la palabra, cumple su función y no se sensibiliza por nada ni por nadie. En su lejanía, sin embargo, queda claro que como autoridad debe cumplir con su deber. Un ejemplo de ello es cuando dice a Xantos: “Lo de tu mujer es problema tuyo. En cuanto a tu esclavo, he venido aquí para hacerte cumplir el deseo del pueblo” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 45).

En cuanto al significante de la libertad, Agnostos es muy racional. Reconoce que la inteligencia de Esopo es una cualidad que debería ser reconocida para obtener la libertad, por lo que le dice a Xantos: “Si él no te hubiera instruido (refiriéndose a Esopo) yo te hubiera ganado tu casa, tu fortuna y tus esclavos. Esopo sería mío y yo lo libertaría... Perdí la partida gracias al ingenio de tu esclavo. El pueblo quiere ahora que lo libertes. Obedece al pueblo” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 46). Para Agnostos el significante libertad debería ser conseguido por el discernimiento y por el cumplimiento del deber, en este caso, la obediencia al pueblo. Agnostos encarna el significado de libertad como el de la falta de compromiso, de un cumplimiento del deber lejano y ajeno.

### **3.4.5 Esopo: Esclavo**

Esopo es un esclavo que Xantos le regala a Cleía. Este esclavo se caracteriza por su fealdad física, su inteligencia mostrada a través de sus fábulas y su incansable búsqueda por la libertad. Él es el personaje principal de la obra y muestra tener un amplio saber acerca de lo que es la libertad. De esta manera, Esopo direcciona la obra a través de sus fábulas y reflexiones donde abundan metáforas acerca de la belleza espiritual y la libertad.

Esopo, a diferencia de Xantos, no relaciona la belleza física con la libertad, sino que expresa la contradicción entre ser un hombre feo y a la vez hermoso como le dice Cleía: “Déjame que te diga hombre feo, eres hermoso” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 53). Es aquí donde se sobreimponen metonímicamente los significantes, lo feo físicamente y lo hermoso espiritualmente. Esopo es consciente de esta postura, por lo que señalaba: “Mi fealdad no impide que algunas personas puedan sentir piedad por mí y simpatía y hasta amor ¿Sabes por qué? No lo sabes filósofo; y voy a decírtelo... Porque hay quienes son por dentro

tan feos como lo soy por fuera. Bébete el mar, Xantos, para ahogar la fealdad que tienes en el alma” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 25).

Al hacer referencia sobre la importancia de la belleza espiritual, Esopo relata en un momento de la obra la siguiente fábula: “El tigre se vanagloriaba sin cesar de la variedad de su pelaje. La zorra dijo, soy más hermosa que tú, porque no tengo los colores variados en el cuerpo, sino en el espíritu”. (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956). A través de ella podemos entender que “Por la vía de la metáfora, por el juego de la sustitución de un significante por otro en determinado lugar, es como se crea la posibilidad no sólo de desarrollos del significante sino también de surgimiento de sentidos siempre nuevos, los cuales siempre depuran, complican, profundizan, dan su sentido de profundidad a lo que, en lo real, no es más que pura opacidad”. (Lacan 2005, 34). El sentido se profundiza cuando Esopo recurre a la grandeza de la naturaleza para reivindicar la belleza espiritual y la inteligencia con el fin de desvirtuar la vanidad y la superficialidad de atributos físicos. El hecho de desvincularse con la banalidad que representa la belleza física, supone para Esopo comprender que la libertad no puede estar atada a la superficialidad de los criterios de belleza definidos por la sociedad.

Por otra parte, el significante libertad circula a lo largo de la cadena significativa del discurso de Esopo. El significante libertad está impregnado de los atributos de verdad y honestidad. Las citas que hace Esopo indican aquello: “La libertad es limpia y sólo debemos tocarlas con las manos limpias” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 36), o “La libertad es el derecho a una esperanza, un derecho de los esclavos. [...] Ser libre es oír la voz de la libertad, que canta en todos los sonos” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 25-26). Esopo considera que “La libertad es no estar en peligro de ser apresado. La libertad no es un acto clandestino. Todos han de saber que la gente es libre. Saberlo y respetarlo [...] parte de la libertad es preciso que nadie sea castigado por su causa. Si yo sintiera un solo remordimiento por mi libertad, no sería libre” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956, 26). Para Esopo, la libertad une toda una serie de significantes que se desplazan por contigüidad con derechos, esperanza, limpieza, honestidad y verdad.

Para hacer referencia a la libertad, Esopo relata en cierto momento la fábula más representativa de la obra, que se denomina La Zorra y las uvas, donde cuenta que “Una zorra

hambrienta vio un racimo de uvas en lo alto de una parra; quiso alcanzarlo, pero no lo consiguió. Y entonces se alejó diciendo están verdes” (Conjunto teatral Nuevos Horizontes 1956). Esta fábula, que demuestra que ante la imposibilidad de conseguir un objetivo y ante la falta de perseverancia se recurre a encontrar razones injustificadas y a atribuir la falla a lo que es inalcanzable, lleva a reflexionar a que esto sucede de igual manera ante la búsqueda de la libertad, que al sentirla inalcanzable se la evade.

Al haber analizado el significante libertad en los diversos personajes de la obra teatral, se puede decir que este se muestra, a lo largo de toda la obra, desplazado con significantes diversos, sustitutivos e incluso contradictorios. Estos, a través de juegos metafóricos, metonímicos y desplazamientos, presentan un discurso que señala la existencia de diferentes significados de la libertad. Por un lado Melita, Cleía, Xantos y Agnostos consideran que la libertad se la consigue a través del engaño, la traición, la mentira o el ejercicio de poder que velan el verdadero significado de la libertad, o que la libertad sólo puede darse junto al amor o a la indiferencia. Frente a ello, Esopo muestra un discurso diferente, ya que para él la libertad se la consigue a partir de la honestidad, la verdad, la perseverancia y la dignidad. Para conseguir la libertad él es capaz de renunciar a todo, incluso a su propia vida.

Esta obra presentada por *Nuevos Horizontes* es un reflejo cabal de los ideales que mantenía el Conjunto. Su puesta en escena, de una forma implícita, se constituía en una función social que posibilitaba la reflexión de los espectadores. Los miembros del Conjunto consideraban importante llevar al escenario este tipo de obras que pretendían cuestionar a las personas en su posición subjetiva frente a diversos valores ácratas, en este caso, a la libertad y la manera de conseguirla. El Conjunto trataba así temas que representaban a sus ideales y que conmovían a los espectadores, denunciando la explotación y la esclavitud. De esta manera no hacían un proselitismo político, sino que a través del arte rescataban la esencia de los valores anarquistas.

## Conclusiones

A través de los capítulos anteriores, se ha descrito y analizado diversos aspectos de la vida, las acciones y el pensamiento del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, un colectivo que seguía los ideales y principios anarquistas. A partir de su análisis se llegó a varias conclusiones.

En primer lugar, es importante señalar que para *Nuevos Horizontes* fue imprescindible llevar el arte y la cultura a los pueblos sin ningún tipo de discriminación, restricción ni sectarismo. Esto se basó en los valores anarquistas, bajo el precepto de que no debía existir discriminación ni fronteras en el mundo. Los espacios a los que se dirigió *Nuevos Horizontes* fueron diversos, sin embargo el mayor propósito que tuvo el Conjunto fue llevar el arte y la cultura al pueblo minero.

Es evidente que hasta hace poco tiempo, la base económica de Bolivia fue la minería, y el sector minero era grande y organizado; a pesar de ello, sus condiciones de vida no eran óptimas. A pesar de que los mineros percibían un sueldo fijo y tenían viviendas en los campamentos, no tenían mayores actividades culturales, con la excepción de algún cine y la visita esporádica de equipos deportivos. De forma diferente a otros grupos artísticos, cuyo objetivo era llegar a las grandes ciudades y públicos, a los miembros del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* no les importó las distancias ni las difíciles condiciones del viaje, pues su intención era llegar a todas estas regiones olvidadas, llevar su arte y de esta manera adentrarse en la forma de vida de los trabajadores mineros. A lo largo de más de una década, el Conjunto trabajó de forma permanente en un proyecto que buscaba acercarse de manera más profunda al sector minero, al que consideraban como el núcleo de los obreros bolivianos.

Respecto a lo que se comprende como nuevos espectadores y actores, se debe advertir la importancia que le dio *Nuevos Horizontes* a que el teatro sea difundido entre todas las personas sin discriminación alguna. Por ello, a partir de la fundación del Conjunto teatral, y a pesar de que su objetivo central eran los mineros, sus diferentes actividades artísticas buscaron incorporar a todos los grupos sociales que compartían el espacio del pueblo de Tupiza y de sus alrededores.

En las obras de teatro presentadas por *Nuevos Horizontes*, se podía encontrar todo tipo de espectadores; no únicamente miembros de las élites o sujetos entendidos en las artes escénicas. Al mismo tiempo de realizar presentaciones en los centros mineros, los miembros del Conjunto también se presentaban en los teatros municipales de las diferentes ciudades del país, donde asistían miembros de las élites a las que el Conjunto pretendía hacer conscientes de lo que ocurría a su alrededor para que, de esta manera, se cuestionaran acerca de las falencias del sistema imperante; igualmente, en diferentes lugares, como colegios, universidades e institutos, donde la población en general podía sentarse a apreciar la puesta en escena. Si bien *Nuevos Horizontes* no puso ninguna restricción al público, su mayor objetivo fue la población minera, que en ese momento se constituía en la base de la lucha sindical. Esta condición hizo que *Nuevos Horizontes*, bajo los ideales anarquistas, considerara importante formar y sensibilizar a través del arte al sector minero.

El intento de llevar a cabo lo que ellos llamaban “el arte y la cultura para el pueblo” molestó a veces a los dueños de las minas, que podían ser empresarios privados o el mismo Estado a través de la COMIBOL, pues las obras de teatro empujaban a los mineros a reflexionar sobre su condición social y así sobreponerse, reclamar y exigir mejores condiciones de vida. Los contenidos de las obras teatrales, por su parte, fueron fundamentales para que los mineros se identificaran con el Conjunto y estrecharan relaciones de compromiso y lucha a través del arte.

La perspectiva de un teatro que tuviera trascendencia en sectores de la población desfavorecida fue algo inconcebible para su época, por lo que algunos miembros de la élite cuestionaron que jóvenes estudiantes decidieran dedicarse a trabajar por los “indios y mineros”. Esto demuestra, una vez más, la apertura que dio el Conjunto teatral a repensar un teatro para el pueblo. Por otro lado, se evidencia que detrás de la propuesta de integración de todos los sectores sociales, existió una intención por parte del Conjunto de incomodar a esa sociedad tradicional, conservadora, religiosa y racista, que veía con sospecha el trabajo realizado.

Los actores no eran egresados de escuelas teatrales, ni habían realizado estudios académicos al respecto (a excepción de Liber Forti); los miembros del elenco eran jóvenes a quienes se los formaba dentro de *Nuevos Horizontes* y a partir de capacitaciones en Argentina



y Chile. Los miembros del Conjunto consideraban que cualquier persona podía ser actor siempre y cuando mostrase compromiso y disciplina con lo que hacía. Por esta razón, *Nuevos Horizontes* siempre estuvo abierto para quienes desearan entrar y ser parte del mismo. Esta dinámica llamó la atención de los jóvenes de la población de Tupiza quienes se fueron incorporando al Conjunto y formaban parte de las obras y las giras. Sin embargo, esta parte del proyecto no fue totalmente cumplido, ya que la estancia de los jóvenes no era permanente, en un primer momento asumían con entusiasmo, pero ante las exigencias de disciplina y compromiso, los jóvenes abandonaban el trabajo teatral. Esto se evidencia en el constante cambio de nombres sobre los responsables de la impresión de los boletines y las revistas.

El trabajo teatral del Conjunto también buscaba generar políticas culturales que les permitieran acercarse a toda la población, por tal motivo, no se centraban en un sólo grupo de espectadores, sino que buscaban una participación activa de todos los sectores. De esta manera se vincularon a profesionales, mineros, obreros, amas de casa, militares, jóvenes y niños. Algunos ayudaban a armar las escenografías, elaboraban los vestuarios, realizaban la publicidad o eran parte de alguna de las obras que se presentaba. A pesar de las distancias ideológicas que podían existir entre los diferentes miembros, lo más importante para *Nuevos Horizontes* fue el compromiso con el arte y su repercusión social.

Pero *Nuevos Horizontes* no se mantuvo únicamente en la representación teatral y, en determinado momento vio necesario ampliar la difusión de su trabajo por otros medios. Iniciaron así un trabajo editorial. En sus publicaciones ejemplificaban el trabajo que el Conjunto realizaba, daban a conocer aspectos importantes sobre el estudio de las artes escénicas y cómo servían estas de medio para la educación de la población, y además divulgaban el reconocimiento que se le daba al Conjunto en ámbitos nacionales e internacionales. Los dos medios más importantes de difusión fueron el Boletín del Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* y la revista *Teatro*. Ambos eran enviados a diferentes ciudades de Bolivia, América y Europa, los cuales eran correspondidos con aportes y críticas sobre el trabajo realizado. Esto permitió la internacionalización y el relacionamiento con otros grupos teatrales. A la vez, la venta de los boletines y las revistas permitió al Conjunto solventar sus giras. Sin embargo, lo más importante de sus publicaciones, desde la perspectiva de los miembros del Conjunto, era dar a conocer a toda la población información sobre los avances,

los enfoques y las proyecciones del teatro mundial. Es por ello que la difusión fue impulsada por el Conjunto con el propósito de llegar hasta los rincones más alejados.

En lo que respecta a los nuevos discursos que *Nuevos Horizontes* planteó, se evidencian la lucha anarquista y la búsqueda de la emancipación, la justicia y la libertad a partir de la educación y el arte. En todo momento el Conjunto pretendió generar reflexiones sobre los valores ácratas acerca de la solidaridad, la dignidad, la sensibilidad y, sobre todo, la libertad. Sin embargo, siguiendo sus mismos principios libertarios, no buscaban hacerlo de una manera teórica ni doctrinaria, sino a partir del arte y la reflexión.

El anarquismo a lo largo del siglo XX fue una corriente que influyó en los sindicatos de los países del sur de Sudamérica. A pesar de las distintas corrientes que basadas en la lucha ácrata, algunos de los miembros de *Nuevos Horizontes* se inclinaron hacia el movimiento anarcosindicalista, que tuvo en Bolivia bastante influencia hasta la Revolución Nacional. La ideología ácrata, a pesar del triunfo y la influencia del nacionalismo, se mantuvo como base de los ideales de gran parte de los miembros de *Nuevos Horizontes*, que continuaron aliados a una la lucha sindical de espíritu libertario.

La relación que tenían los miembros del Conjunto con los sindicatos obreros-mineros se vio fortalecida a partir de la creación del sindicato minero *Trabajadores del arte*, el cual llegó a ser parte de la Central Obrera Boliviana (COB). El nombre que el sindicato adoptó demuestra la influencia que tuvo *Nuevos Horizontes* en los mineros, pues, es importante resaltar que el nombre es un significante fundamental que permite crear identificaciones con los ideales que se persiguen.

Dentro de quienes conformaban el Conjunto no era una obligación ser anarquista, sin embargo algunos de los ellos sí adoptaron esta postura ideológica. Este proceso de constitución subjetiva a partir de los ideales anarquistas hacía que muchos de los miembros se sintieran identificados y trabajaran con mucha más entrega por el proyecto social- artístico que perseguían. Cabe señalar que los miembros del Conjunto no buscaron adoctrinar a los sujetos acerca del anarquismo, sino que cada uno estaba en la libertad de elegir su ideología. El propósito manifiesto que tenía el Conjunto de evitar el adoctrinamiento político hizo que muchas veces los jóvenes que los acompañaban no conocieran bien los postulados y alcances anarquistas, ni asumieran un compromiso con ellos. Así, muchos de los jóvenes veían en las

actividades de *Nuevos Horizontes* únicamente un lugar de encuentro para entablar relaciones sociales. Esto se evidencia en el hecho de que, a partir de la disolución del Conjunto, muchos de los integrantes no continuaron el proyecto político anarcosindicalista de *Nuevos Horizontes*.

El análisis de discurso, por otra parte, ha permitido realizar el abordaje de una temática importante para el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, correspondiente a su obra más representativa titulada *La zorra y las uvas*, que fue difundida ampliamente a lo largo de sus giras nacionales e internacionales. A partir del análisis del discurso se mostró un recorrido sintagmático y paradigmático del tema en cuestión, referido a la libertad y sus múltiples giros, los que se analizan a través de determinadas figuras retóricas tales como la metáfora, la metonimia, el desplazamiento y las condensaciones expresadas en los personajes que hacen a la obra. Se advierte que en la obra, se pone de manifiesto un significante que ocupa un lugar estructural, que es la *libertad*. Este significante se repite a lo largo de toda la obra y toma diferentes re-significaciones dentro de la cadena significativa, tanto en el discurso de cada acto como de cada personaje.

Así, la libertad para la esclava no es un fin en sí mismo, está mediatizada por una alienación en tanto hay una falta de individualidad, asociada con la seducción, la ambición, la traición y la frustración; por su parte, en la “mujer libre”, existe una gran confusión en tanto relaciona inicialmente la *libertad* con el amor y la desplaza posteriormente con la infidelidad y la venganza, la mentira, el engaño y finalmente la muerte. En el hombre libre el significante *libertad* se presenta como un significante articulador, el cual se desplaza en la riqueza dadora de alegría; se asocia con el poder que lo complica, lo seduce, lo debilita, lo inhabilita, lo coloca en el lugar de la pérdida y la muerte. Finalmente, el hombre extranjero, entiende el significante libertad como una acción racional y de autoridad que responde únicamente a la demanda del pueblo y al reconocimiento de la inteligencia.

Estas percepciones se contraponen con las del personaje principal de la obra, para quien la búsqueda de la libertad es una constante lucha que le cuesta la vida. La libertad cobra otro sentido, está impregnada de la verdad y la honestidad. El perseguir la libertad le costó a Esopo encontrarse con el engaño, la traición y el abuso del poder, lo que lo condujo a la tomar la decisión de morir en nombre de la libertad antes que seguir viviendo como esclavo. Esta

obra es un ejemplo de la transmisión de un principio ácrata que se manifiesta subliminalmente a lo largo de toda la puesta en escena.

A pesar de que los miembros de *Nuevos Horizontes* planteaban que no debía haber una posición ideológica en las representaciones artísticas, a partir del análisis de la obra se evidencia la intención de propagar los principios anarquistas implícitamente, a través de los contenidos de las obras seleccionadas.

Respecto a la función social del arte, el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes* no expresa explícitamente la ideología que persigue el anarquismo, sino que lo manifiesta a partir de un discurso de compromiso con la libertad, la dignidad y la lucha creadora constante. El arte desenmascara y devela, más allá de lo estético, las condiciones políticas y sociales en las que se encuentran inmersas las obras de arte. Sin embargo, este no actúa directamente en las posiciones políticas por lo que se diferencia de la propaganda. El arte busca desarrollar una función transformadora que despierte la autoconciencia y permita el crecimiento intelectual.

El Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, consideró la importancia del trabajo artístico más allá de toda vanidad personal y utilitarismo. Los integrantes de *Nuevos Horizontes* formaron una comunidad de personas que, a partir de la unión por el arte, cultivaron sentimientos de solidaridad. Ellos consideraron que el arte era la mejor forma de alcanzar el bienestar de la sociedad y la emancipación de los pueblos y, por ello, su lema era “Por el Arte y la Cultura para el Pueblo”. Este tipo de arte se vio reflejado en el teatro constituyéndose en un instrumento para la cultura popular que alentaba la vocación creativa de los jóvenes.

El Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*, en cada obra presentada, manifestaba un contenido educativo y político, basado en los ideales anarquistas. La gente de las minas se sentía parte del espectáculo porque lo entendía y gustaba de él, pues cada presentación incorporaba nuevos conocimientos y nuevos cuestionamientos acerca de su propia realidad. Este nuevo aprendizaje rompía con los esquemas de alienación a los que habían sido sometidos los mineros con determinadas películas, que alentaban a la competencia mezquina entre los propios compañeros.

Por otra parte, es importante señalar que a través del teatro era posible contrarrestar todos los intentos hegemónicos de difusión de la actividad artística imperante, ya que el poder

que ejercían los dueños capitalistas a través de la difusión de novelas radiales y películas alienaban a los trabajadores y buscaban mitigar sus problemas. Por el contrario, el arte que proponía *Nuevos Horizontes* era un medio de liberación que ponía en riesgo la estabilidad vigente.

El proyecto del Conjunto no se limitaba únicamente a su relación con los espectadores. El principio de La Educación por el Arte se plasmó como un recurso importante para el Conjunto teatral *Nuevos Horizontes*; sus miembros desarrollaron talleres musicales, fotográficos, luminotécnicos de artes plásticas y teatrales en los centros mineros y colegios de Tupiza. Estos talleres eran coordinados por medio de las secretarías de cultura de los sindicatos y las juntas directivas de los colegios y su intención era propiciar un mensaje que rompiera las estructuras educativas de opresión y que, a través de una educación mediatizada por el arte, se incentivara la solidaridad, el compañerismo y las relaciones fraternas, valores propios del anarquismo. A pesar del gran interés por parte de algunos miembros de *Nuevos Horizontes* para desarrollar este proyecto, los talleres no tuvieron el alcance deseado por la ausencia de personas que promovieran los talleres y el Conjunto no podía abastecerse para dar cumplimiento a ello.

El proyecto educativo no se mantuvo únicamente entre los jóvenes, sino que fue ampliado para reivindicar el fortalecimiento del sindicato por medio de la capacitación en talleres de Educación por el Arte. Los talleres, que en su mayoría se enfocaron en el teatro, buscaban romper con la competencia individualista, luchar contra todo tipo de imposición, ejercicio de poder y violencia. Este proyecto, sin embargo, también tuvo problemas debido a que muchos de los centros mineros se encontraban lejos de la población de Tupiza.

La educación por el arte basada en preceptos ácratas se desarrolló paralelamente en diferentes países de Latinoamérica. Esto permitió que se dieran constantes intercambios de conocimientos, los cuales se difundían a través de boletines y revistas con el fin de entablar relaciones de comunicación entre los talleres de orientación anarquista. Es así que se crearon talleres, donde se pretendía que las actividades llevadas a cabo sean parte de la vida cotidiana de los educandos. La propuesta de la Educación por el Arte tenía como objetivo utilizar el arte para romper con los esquemas de educación tradicional, donde el educando recibía pasivamente los contenidos que imparte el educador. De manera contraria, se proponía

utilizar el arte para que surja la espontaneidad y la creatividad; y así los conocimientos se construyeran entre educadores y educandos. También en este tipo de educación se toma en cuenta la subjetividad, las sensaciones y las percepciones del educando, lo que le permite tener un aprendizaje integral.

Finalmente, es importante destacar que *Nuevos Horizontes* conformó un proyecto que no formó parte de las políticas culturales del Estado y tampoco de las de la empresa privada, sino que se trataba de un proyecto independiente con un fuerte componente social. Por ello era importante dar a conocer la realización de talleres de teatro y toda manifestación artística a bajos costos para poder auto sustentarse. Para ello, los miembros del grupo hacían su propio vestuario y con la ayuda de material reciclado realizaban su propia escenografía y luminotecnia. Pero este tipo de trabajo no se relacionaba únicamente al tema económico, sino que formaba parte de sus propios principios, ya que al defender una forma de vida fuera del consumo, ellos no compraban la decoración escenográfica, sino que la armaban con el apoyo de los propios miembros.

Como conclusión final, se puede decir que la experiencia de *Nuevos Horizontes*, con todos sus logros y frustraciones, permite reflexionar que sí es posible realizar un trabajo cultural que no dependa de alguna institución de poder, sea ésta el Estado o la empresa privada; que las manifestaciones artísticas no pueden ceñirse a requerimientos orientados políticamente, y que para lograr mantener una distancia con los círculos de poder, un camino posible es proponer proyectos culturales dentro de las propias urbes o pueblos que surjan a partir de las demandas de los mismos sectores sociales.

El ejemplo de este Conjunto, formado por un grupo heterogéneo que no desarrollaba su arte en las grandes ciudades ni buscaba con fin último el reconocimiento del público, sino el transmitir a partir de su arte una vivencia social compartida con los grupos mineros. Esta ejemplificación permite demostrar que es posible la creación de nuevos proyectos culturales, que convoquen a todo tipo de artistas de la sociedad en su conjunto y de esta manera se puedan formar talleres en diversas disciplinas artísticas, basadas en el apoyo mutuo y el aprendizaje recíproco. Esto se puede evidenciar actualmente con la emergencia de grupos incipientes que persiguen este ideal, como por ejemplo el teatro *de Los Andes* y *El Alto Teatro*, lo que demuestra que el dar lugar a la creación de actividades culturales que integren

a diferentes sectores sociales, se constituye en un paso hacia una interculturalidad más humana, a través del reconocimiento y la aceptación de las diferencias y similitudes de quienes conforman la sociedad y se interrelacionan a través del arte.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Aguilar, Ricardo. «Tupiza abre el telón para el encuentro teatral Liber Forti.» *La Razón*, 12 de enero de 2012.
- Alfaro, Javier, entrevista de Laura Helena Arraya. *Nuevos Horizontes* (20 de octubre de 2016).
- Arreche, Araceli. *Teatro obrero*. Buenos Aires: Atuel, 2013.
- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato, una antropología de la sobremoderinada*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Barrett, Rafael. *Obras completas*. Santander: Tantin, 2010.
- Bauman, Zygmunt. «Espacio/tiempo.» En *Modernidad líquida*, de Zygmunt Bauman. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2005.
- Benjamín, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» En *Discursos interrumpidos*, de Walter Benjamín, 1-20. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Boal, Augusto. *técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *contrafuegos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- —. *Contrafuegos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Cacho-Palma, Sabatino. *Tablas, potrero y diván*. Santa Fe: Homo Sapiens, 2007.
- Cajías, Lupe. *El camino de Nuevos horizontes. 60 años de una propuesta cultural*. La Paz: Gente Común, 2007.
- Cajías, Magdalena. «El componente anarquista en el discurso minero pre 52.» *Instituto de Estudios Bolivianos*, 2005: 193-214.
- Cajías, Magdalena. «El movimiento minero y la democracia: el derrumbe del sindicalismo revolucionario.» En *Visiones de fin de siglo*, de Iris Villegas, Dora



Cajías, Magdalena Cajías y Carmen Johnson, 81-96. Lima: Institut français d'études andine, 2001.

- Cajías, Magdalena. *El poder de la memoria*. La Paz: Plural, 2013.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Nuestra Sexta Gira Nacional.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 29 de Mayo de 1959: 8.
- —. «Nuestro saludo a los amigos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, julio de 1956: 4.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Nuestra sexta gira nacional.» *Teatro*, 1959: 70.
- Conjunto Teatral Nuevos Horizontes . «Nuestros Saludos a los Amigos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 1 de Julio de 1956: 4.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Al Actor.» *Teatro*, nº 7 (1960): 72.
- —. «A los conjuntos experimentales y universitarios.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Julio de 1956: 4.
- —. «Cuatro opiniones juzgan el boletín.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, agosto de 1956: 4.
- —. «"La Caverna" Centro de común actividad.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 25 de Enero de 1959: 1.
- —. «Así nos vieron en Yacuiba.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 12 de Agosto de 1957: 1.
- —. «Aspero camino que no podrá detenernos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Noviembre de 1957: 8.
- —. «Auspiciosa reunión juvenil en Tupiza.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, julio de 1958: 6.
- —. «Contestaron a una encuesta en Oruro.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Octubre de 1956: 6.
- —. «Control Necesario.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 7 de febrero de 1957: 4.
- Conjunto Teatral Nuevos Horizontes. «Defender la Libertad es Defender la Cultura.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 1 de Noviembre de 1956: 1.

- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Defender la libertad es defender la cultura.» *Boletín del conjunto Nuevos Horizontes*, noviembre de 1956: 4.
- —. «El milagro de Tupiza.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 18 de Mayo de 1958: 1.
- —. «El sindicato T. del Arte informa de sus gestiones.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, julio de 1956: 4.
- —. «El sindicato T. del Arte informa de sus gestiones para la instalación de un equipo.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 1 de julio de 1959: 4.
- —. «El teatro devuelve la ternura a los hombres.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, agosto de 1956: 4.
- —. «Es necesario cumplir un compromiso.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, febrero de 1958: 6.
- —. «Habrá que ir a Yacuiba.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Enero de 1957: 6.
- —. «Inversión solidaria de nuestros esfuerzos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Noviembre de 1957: 8.
- —. «La solidaridad sindical ha obtenido un triunfo.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 5 de noviembre de 1956: 8.
- Conjunto Teatral Nuevos Horizontes. «La universidad de Sucre nos reitera su invitación.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 29 de Mayo de 1959: 8.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Los costos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 1960.
- —. «Los costos.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 1956.
- Conjunto Teatral Nuevos Horizontes. «Nuestra Séptima gira.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 29 de Mayo de 1959: 8.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Nuevos Horizontes.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, enero de 1957: 5.
- —. «Por un festival nacional del teatro independiente.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, 2 de agosto de 1956: 4.

- —. «Luchando por llenar un vacío en el mapa espiritual boliviano.» *Boletín del Conjunto teatral Nuevos Horizontes*, Septiembre- Octubre de 1960: 8.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «despidiendonos.» *Teatro*, 1961: 60.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «La zorra y las uvas.» *Teatro*, 1956: 21-55.
- Conjunto teatral Nuevos Horizontes. «Las giras del Conjuto.» *Teatro*, 1960: 72.
- Conjuto teatral Nuevos Horizontes. «La solidaridad sindical ha obtenido un triunfo.» *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes*, Noviembre de 1956: 4.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. «Lo liso y lo estriado.» En *MIL MESETAS Capitalismo y Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, 484-508. Valencia: Paterna, 2000.
- Derpic, Gisela. *En libertad*. La Paz: El cuervo, 2015.
- —. *En Libertad*. La Paz: El cuervo, 2015.
- Derpic, Gisela, entrevista de Laura Helena Araya Pareja. *Liber Forti* (03 de octubre de 2016).
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidos, 2008.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- El Mercurio. «Conjunto Nuevos Horizontes.» *El Mercurio*, 1 de febrero de 1958.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Freud, Sigmund. «Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico.» En *Obras completas*, de Sigmund Freud. Barcelona: Paidos, 1911.
- Gumucio, Alfonso, y Lupe Cajías. *Las radios mineras de Bolivia*. La Paz: CIMCA-UNESCO, 1989.
- Horowitz, Louis. *Los anarquistas*. Madrid: Alianza, 1975.
- Jouvett, Louis. «El Teatro Devuelve la Ternura a los Hombres.» *Teatro*, 1956: 4 - 6 .
- Kaufmann, Pierre. *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidos, 1996.
- —. *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- —. *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. México: Paidós, 1996.

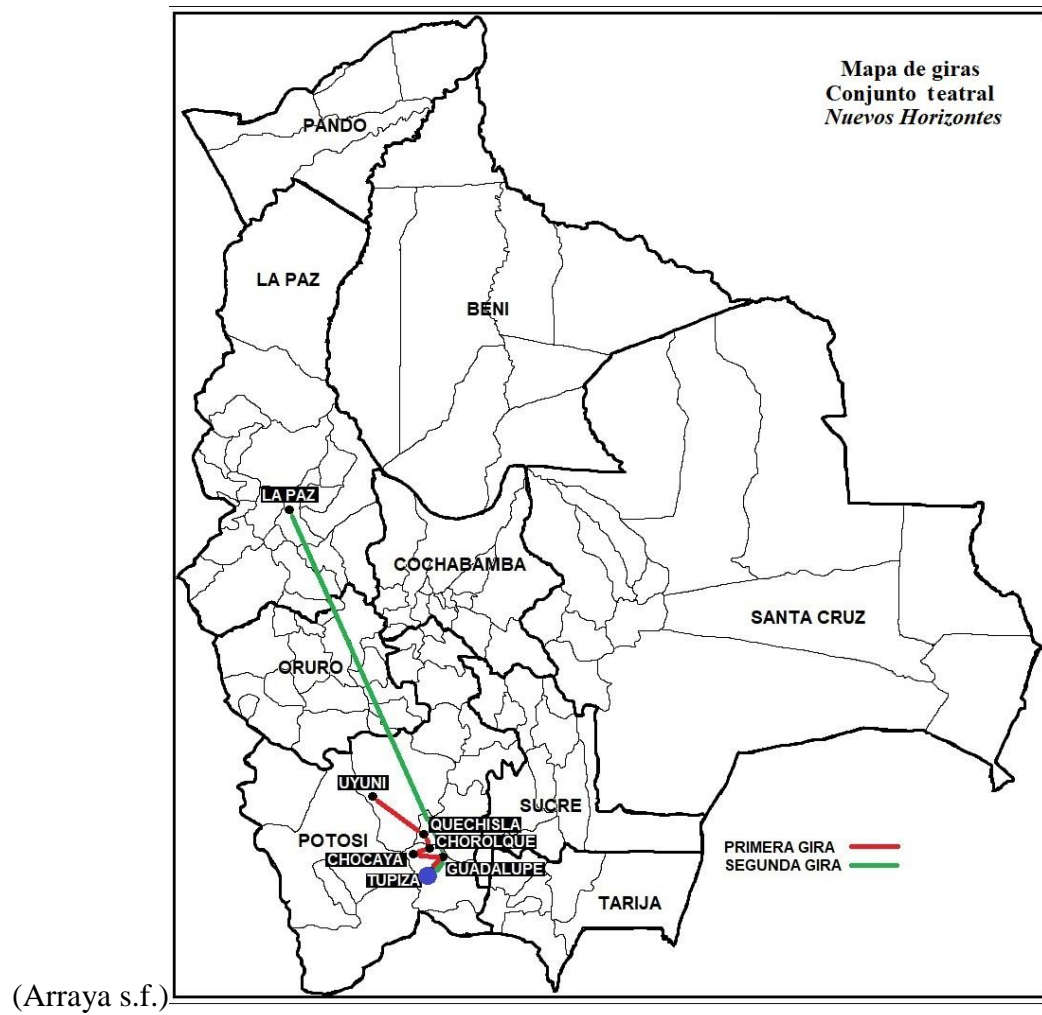
- Lacan, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. México: Siglo XXI, 1990.
- —. *Seminario 5: Las formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- —. *Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Laplanche, Jean, y Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1981.
- León, MerySol. «Territorios del arte accional.» *Estética*, 1999: 50-58.
- Lora, Guillermo. *Historia del movimiento obrero boliviano 1923-1933*. Vol. tercer. La Paz: Los amigos del libro, 1970.
- Lukács, Geoge. *Estética I, La Peculiaridad de lo estético. Cuestiones Preliminares*. Barcelona: Ariel, 1965.
- Lukács, Georg. *Estética I, La Peculiaridad de lo estético. Cuestiones Preliminares*. Barcelona: Ariel, 1965.
- Margarucci, Ivanna. «Academia.edu.» *Academia.edu*. Mayo de 2007. En:[https://www.academia.edu/4377774/De\\_artesanos\\_cholas\\_e\\_indigenas\\_Las\\_ideas\\_anarquistas\\_en\\_Bolivia](https://www.academia.edu/4377774/De_artesanos_cholas_e_indigenas_Las_ideas_anarquistas_en_Bolivia) (último acceso: 24 de Enero de 2016).
- Mitru, Fabiola. *Turismo y Tupiza*. La Paz: Proinsa, 2006.
- Morales, Helí. *El laberinto de las estructuras*. México: Siglo XXI, 1997.
- Muñoz, Willy. *Revista iberoamericana*. 11 de Octubre de 2016. file:///C:/Users/La/Downloads/4154-16436-1-PB.pdf (último acceso: 11 de Octubre de 2016).
- —. *Revista iberoamericana*. s.f. file:///C:/Users/La/Downloads/4154-16436-1-PB.pdf (último acceso: 11 de octubre de 20016).
- Oasis Chuquicamata. «Nuevos Horizontes.» *Oasis*, 15 de febrero de 1958: 1.
- Read, Hebert. *Al diablo con la cultura*. Buenos Aires: utopía libertaria, 2014.
- Read, Herbert. *Educación por el arte*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- Rivera, Silvia, y Zulema Lehm. *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. La Paz: Gramma, 1988.
- Rocker, Rudolf. *Anarco Sindicalismo*. Barcelona: Picazo, 1978.

- Rodríguez, Huascar. *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano 1912-1965*. Buenos Aires: Anarres, 2010.
- Rodríguez, Nivardo. *Un Anarquismo singular. Gustavo A. Navarro-Cesareo Capriles. 1918-1924*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2013.
- Rodríguez, Ricardo. *Apuntes para una teoría freudiana de la sublimación*. México D.F.: Lazos, 2004.
- Salazar, Marta. *Reseña Histórica de la Provincia Sud Chichas*. La Paz: Don Bosco, 2002.
- Soria, Mario. *Teatro boliviano en el siglo XX*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo", 1980.
- Vacaflor, Humberto. «La Patria.» *Los teatros de Tupiza*. 15 de enero de 2012. <http://www.lapatriaenlinea.com/?nota=94816>. (último acceso: 12 de 12 de 2016).
- Vich, Victor. «Desculturizar la cultura.» En *Desculturizar la cultura*, de Victor Vich. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Vinciguerra, Rose-Paule. «Tu no me ves desde donde yo te miro.» En *Las tres estéticas de Lacan*, de Massimo Recalcati, 160. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- Williams, Gareth. *The other side of the popula. Neoliberalism and subalternity in Latin América*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Woodcock, George. *El Anarquismo*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI, 1992.

## Anexos

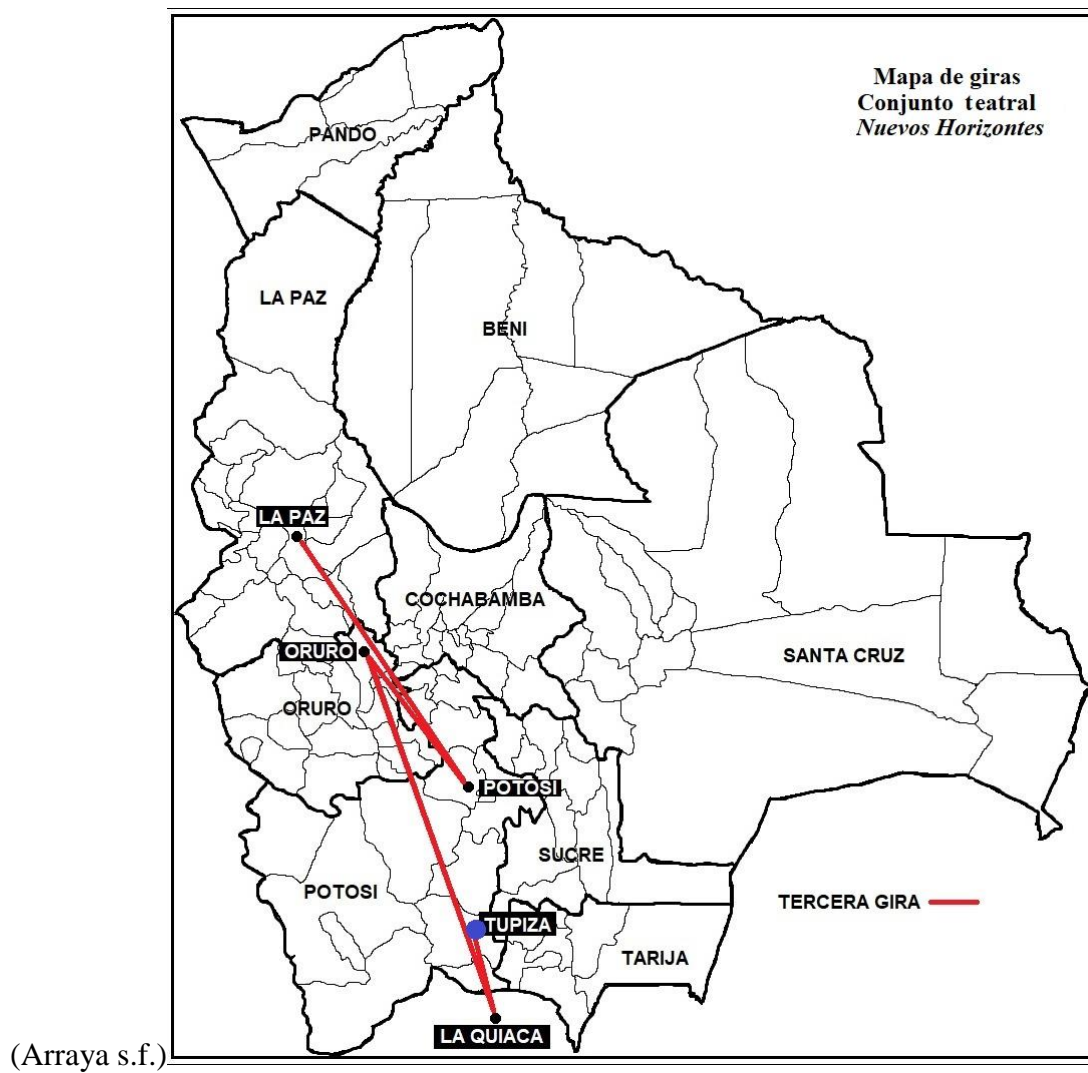
### Anexo Nro. 1. Cuadro 1: Primera y Segunda Gira

Cuadro 1: Primera y Segunda Gira



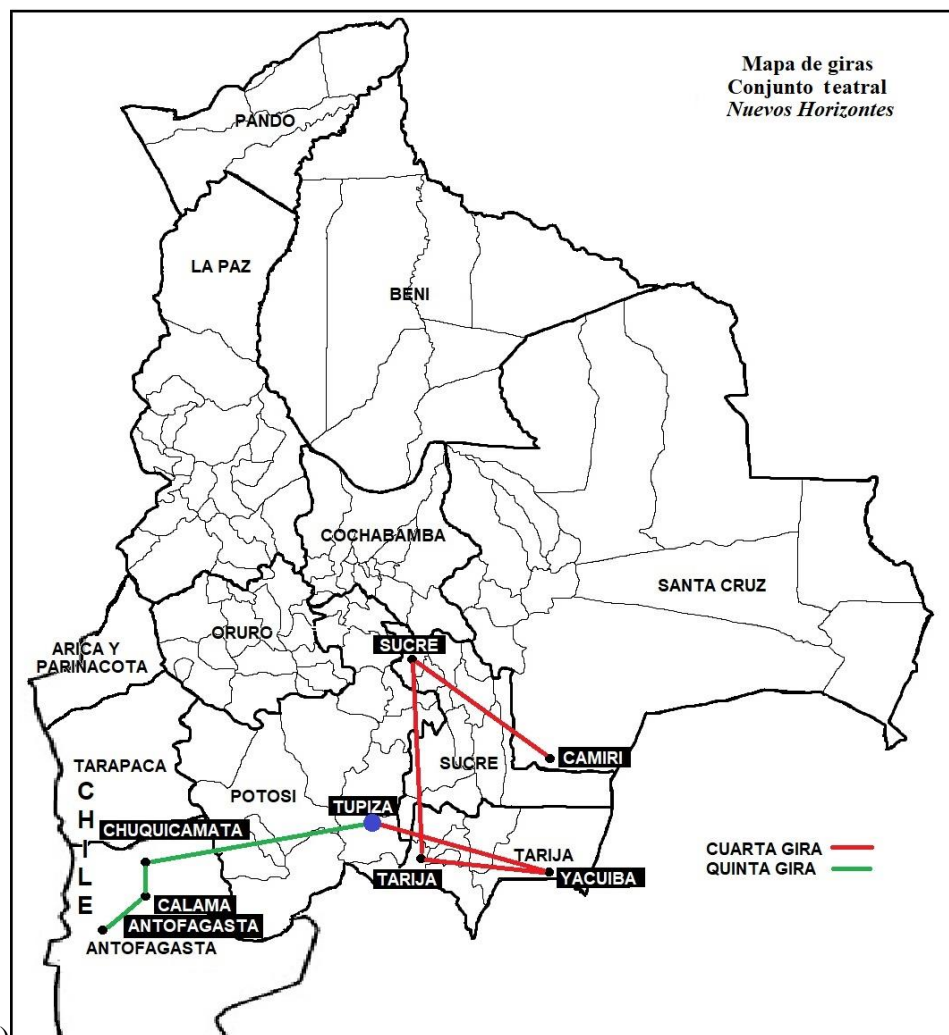
## Anexo Nro. 2. Cuadro 2: Tercera Gira

Cuadro 2: Tercera Gira



### Anexo Nro. 3. Cuadro 3: Cuarta y Quinta Gira

Cuadro 3: Cuarta y Quinta Gira

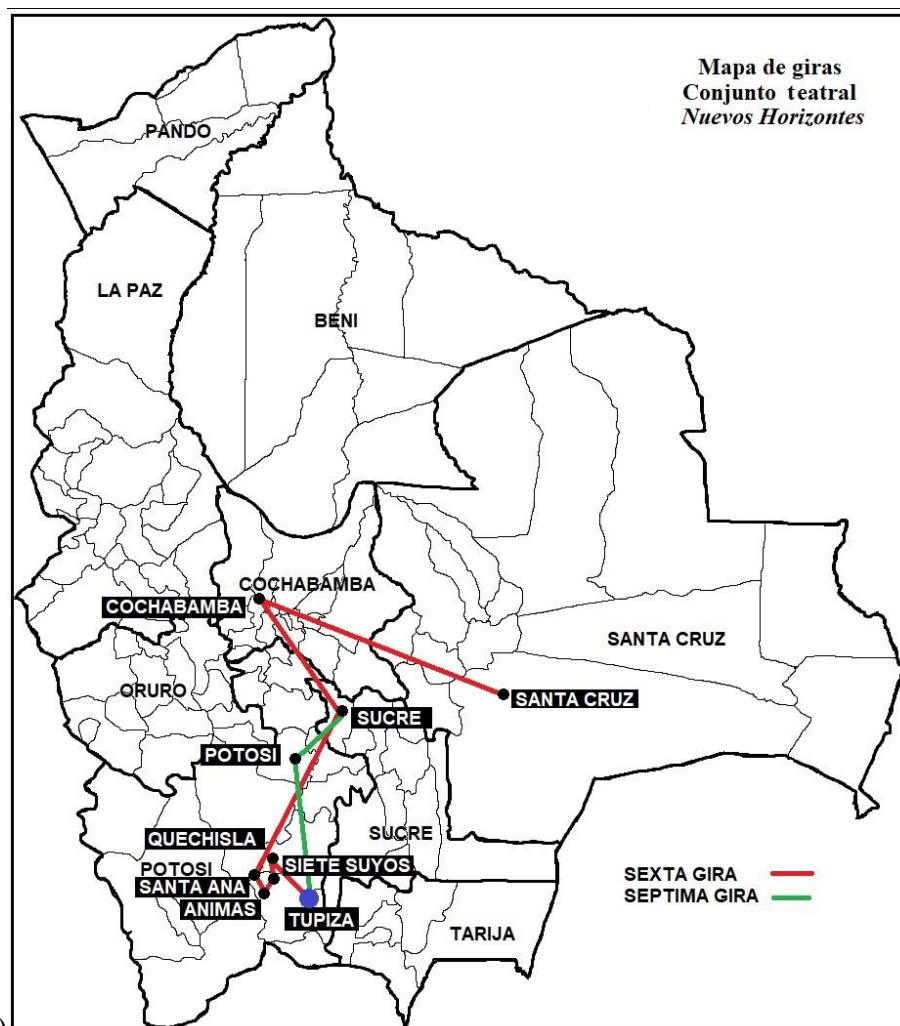


(Arraya s.f.)



#### Anexo Nro. 4. Cuadro 4: Sexta y Séptima Gira

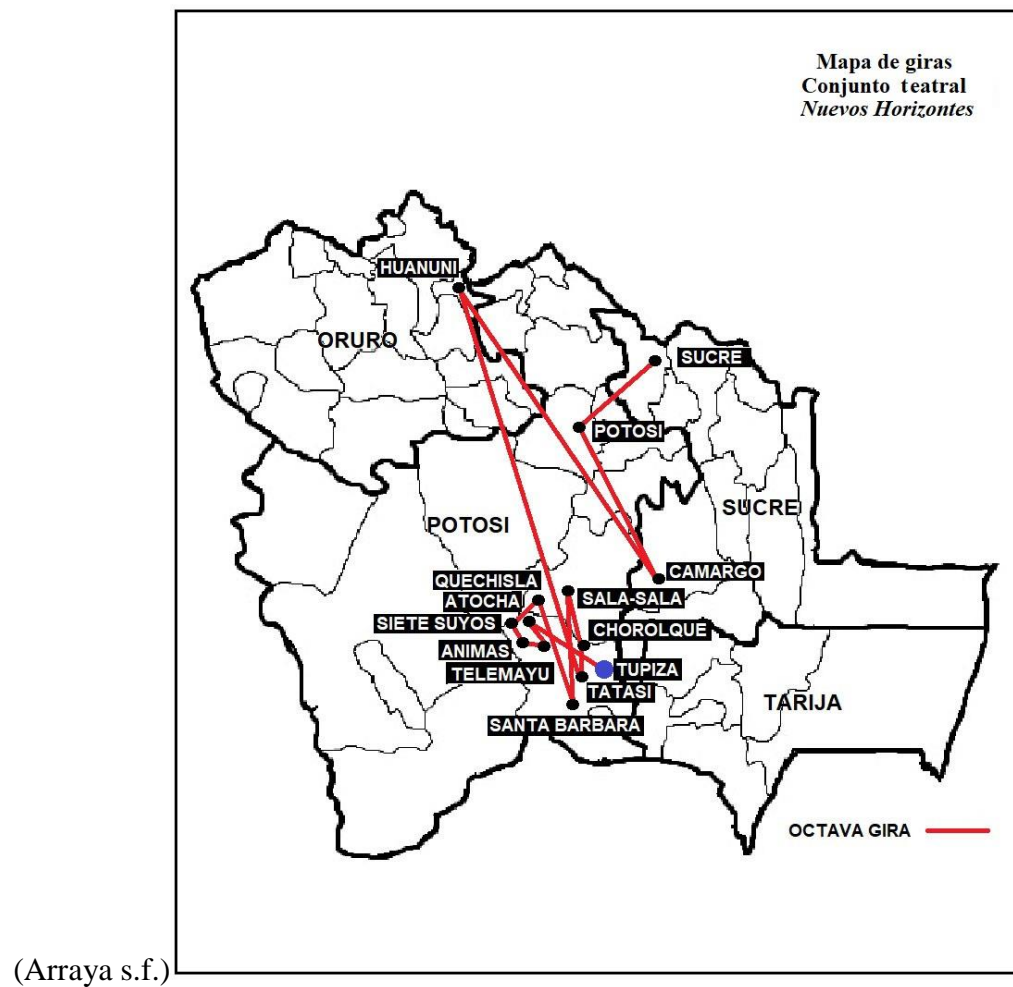
Cuadro 4: Sexta y Séptima Gira



(Arraya s.f.)

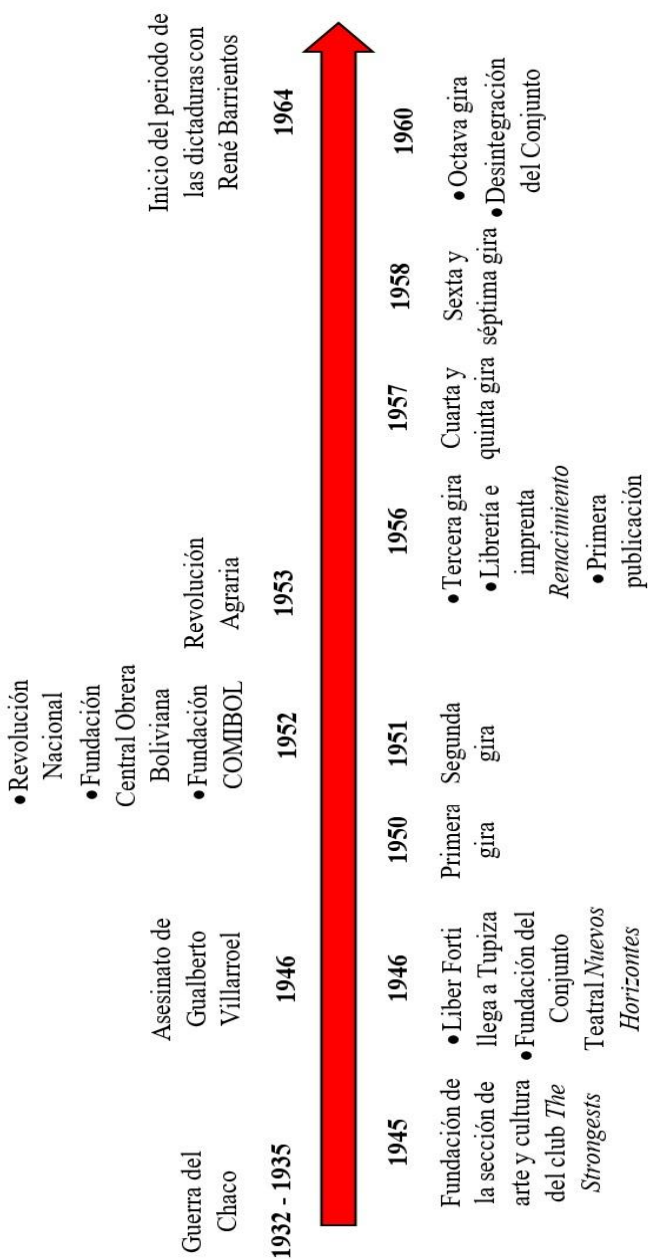
Anexo Nro. 5. Cuadro 5: Octava Gira

Cuadro 5: Octava Gira



**Anexo Nro. 6. Cuadro 6: Línea de tiempo sobre eventos importantes de Bolivia y *Nuevos Horizontes*.**

Cuadro 6: Línea de tiempo sobre eventos importantes de Bolivia y Nuevos Horizontes.



(Arraya s.f.)